MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03415 5747

OSKAR BIE

DIE OPER

VERSITY
OF
RONTO
BRARY

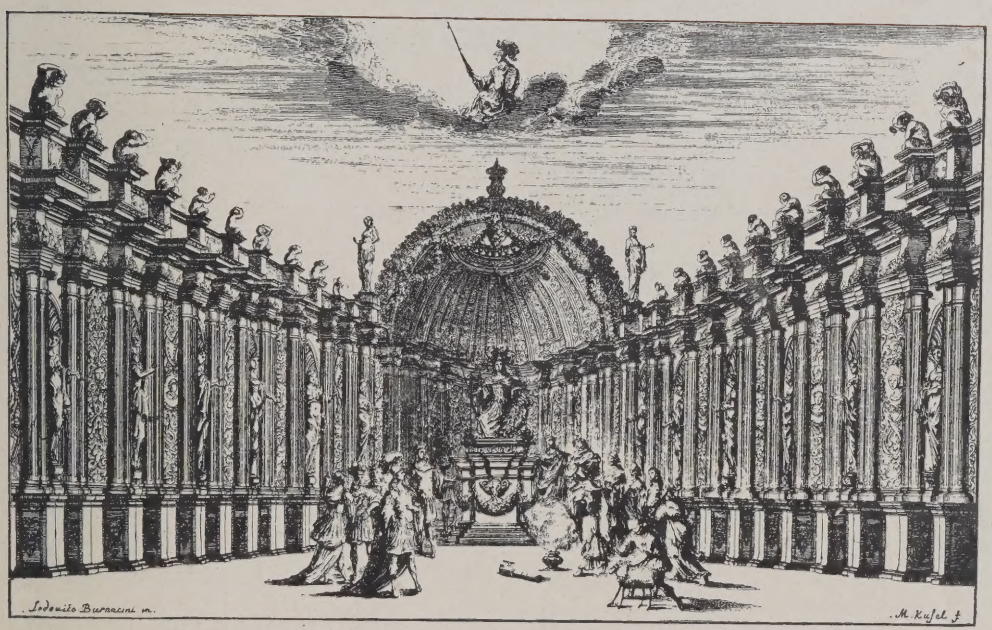
Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/dieoper0000bieo

Art M H
B586
781.8
B586

OSKAR BIE

DIE OPER



MDCCCCXXIII

S. FISCHER, VERLAG
BERLIN

24500
24: 7: 30.

ML
1700
B5
1923

Achte bis zehnte Auflage.
Mit 133 Abbildungen und 11 handkolorierten Tafeln.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Copyright S. Fischer, Verlag, Berlin.
Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.

Germany

Inhalt

DIE PARADOXIE DER OPER

Einleitung 9
Die Kunst der Widersprüche . . . 13
Der erste Widerspruch in der Musik 14
Noch ein zweiter Widerspruch in der Musik 19
Dritter Widerspruch: Der Text. Zuerst der Stoff 25
Dann die Sprache 32
Dann die Deklamation 36
Endlich die Autoren 41
Vierter Widerspruch: Das Orchester 43
Fünfter Widerspruch: Die Aufführung 50
Sechster Widerspruch: Die Gesellschaft 62
Die Bilanz 63
Das Publikum 66
Der Erfolg 77
Schicksale 78
Siebenter Widerspruch: Die Theorie 82
Die Geschichte selbst als letzter Widerspruch 88

DIE KULTUR DER OPER

Gluck und die klassizistische Oper

Der Harfenklang 97
Die altitalienische Oper 102
Die alten Franzosen 104
Neapel 110
Händel 111
Vergleiche 113
Gluck 115
Das Milieu von Paris 121
Literarische Beziehungen 127
Orpheus 130
Alceste 133
Paris und Helena 136
Die aulische Iphigenie 136
Armide 138
Die taurische Iphigenie 140
Orphica 141

Die Buffooper und Mozart

Anfänge der italienischen Buffooper 143
Die englische Bettleroper 147
Deutsche Singspiele 149
Mozarts Jugend 152
Die Entführung 159
Figaros Hochzeit 163
Don Juan 172
Così fan tutte 181
Tito 185
Zauberflöte 187
Andere Deutsche 194
Andere Italiener 200

Fidelio

Beethoven und die Oper 206
Cherubini 209
Mehul 214
Geschichte des Fidelio 215
Die Ouvertüren 219
Die einzelnen Nummern 221

Opéra comique

Monsieur Bourgeois 229
Anfänge 230
Inhalte 232
Lebenstypen 236
Generationen 241
Die Werke 245
Die Details 254
Offenbach 262

Altfranzösisches Opernkostüm. Paris, Opernarchiv

Einleitung

Die Oper ist ein unmögliches Kunstwerk. Aus einem Mißverständnis, der Nachahmung antiker Tragödien, geboren, kostet sie alle Sünden theatralischer Schaustellungen durch, um sich einem fürstlichen Publikum feilzubieten. Unter den einfachen Bürgerbelustigungen der Jahrmärkte gesundet sie zu einem neuen Leben, das schnell genug auf den beneideten Thron eines Königtums unter den Künsten führt. Alle die Künste, die ihrer Hoffart dienen können, macht sie sich untertan und nutzt sie aus, bald als eine bloße Schminke, mit der sie das Volk verführt, bald als seelisches Ausdrucksmittel, um das die Ernstesten als Erlösung ihrer Lebensnöte buhlen. Die Künste in ihrem Gefolge vertragen sich oder vertragen sich nicht; vertragen sie sich, so redet ihnen dies einer der Liebhaber der Oper ein, der nichts Eiligeres zu tun hat, als gegen diesen Vertrag selbst zu sündigen — und vertragen sie sich nicht, so sinken die Verlassenen unter ihnen bald in dieselbe niedrige Sphäre, in der ihre Herrin sich einst wohlgefühlt hat, um auf dem kompromittierendsten Punkte ihrer Karriere plötzlich wieder einen unstillbaren Ehrgeiz nach den gesitteten Salonen zu empfinden. Sänger und Dichter spielen in diesem Roman ihre zweifelhaften Rollen, das Publikum jongliert, unbarmherzig lächelnd, mit ihren Schicksalen, Rechnungen werden angestellt und durch galante Abenteuer aufgehoben, Prachthäuser erbaut und von Fürsten dem Volke geschenkt, blutende Künstlerherzen und verschwenderische Hoffeste — es ist ein Traum, der niemals ganz Leben werden kann, weil er unwirklich wird, wenn er seine Illusionen verliert. An diesem Kunstwerk zerschellt die Logik, die uns auf der Bühne den wahrscheinlichsten Ausschnitt des Lebens geben möchte, zerschellt die Geschichte, die sich stetig in langsamem Aufbau einer Idee entwickelt, zerschellt das Prinzip, das aus einer klugen Theorie die erfolgreiche Praxis bilden will. Es ist paradox bis zur Tollheit, immer das Gleiche in tausend Veränderungen, Medea, Kundry, Salome, eine Kokotte, von Philosophen geliebt, ein Rätsel der spekulativen Kunst, das sich nur dadurch löst, daß es existiert. Es gibt nichts, was vollkommener gedacht wäre als diese Vereinigung so vieler schönen Künste, und darum nichts, was unvollkommener in die Erscheinung tritt. Die Opernaufführung, die höchste Summe von Disziplin, ist von so zahllosen Zufälligkeiten menschlicher Nerven abhängig, daß es auch nicht eine Minute in ihrer

Ausdehnung gibt, die die Absichten des produzierenden und reproduzierenden Künstlers ungeschmälert herausbringt. Keine Kunst verschwendet so, um mit dem Rest ihrer Laune uns noch eine zufriedene Stunde zu geben. Keinen Menschen gibt es, der das Gesamtkunstwerk gleichmäßig empfinden, der ohne Abzug hören, verstehen, sehen könnte, der gleichmäßig real begreifen und ideal stilisieren könnte, der die gleichzeitige Symphonie und Vokalmusik in sich balancierte, das hohe Niveau aller Künste verlangte, aushielte, steigern wollte — die Oper bleibt ein Begriff, ein Wunsch, ein Ideal, um so heißer ersehnt, als die bunte Sinnlichkeit ihres geschichtlichen Lebens uns zum Glauben an ihre Macht verführt, um so heißer umstritten, als die besten Kräfte unserer Künstler, ja ganze Lebensinhalte sich in ihren Dienst stellen, der wundervollen babylonischen Teufelin und Zauberin und — Heiligen . . . Sie antwortet: Teufelei? Zauberei? Heilig? Ihr werdet in der tiefsten Erniedrigung meines Lebens starke sinnliche Kräfte entdecken, die ich aufziehen mußte, um eure Organe wachzuhalten; ihr werdet auf den Höhen in Abgründe sehen, die euch die Grenzen alles Lebens erkennen lassen; Leben werdet ihr zerstören sehen, damit Leben entstehen können, Systeme verfliegen, Tafeln zerbrechen, Leidenschaften einschlafen und Leidenschaften aufbrausen sehen, Widersprüche lachen und Unmöglichkeiten atmen sehen, damit ich sei. Ihr sollt an mir lernen, Irrtümer anzubeten, Visionen zu beweisen und die Toten tanzen zu lassen. Ihr seid erwachsene Männer und Schriftsteller und Gelehrte: lebt und laßt mich leben, macht aus euren Dienern Masken, aus euren Weibern Sängerinnen, aus euren Berufen ein Orchester. Was ist Unwahrheit? Die Wahrheit. Und was ist Wahrheit — seht ihr, diese Kußhand.

Ich weiß nicht, ob sie mit mir zufrieden sein wird. Ich will noch einmal, ehe ich alt werde, dies heiter-ernste Theater an mir vorüberziehen lassen, das mir so oft das lieblichste und so oft das rührendste Erlebnis gewesen ist. Als junger Wagnerianer sah ich darin alles, was mich von höchsten Idealen bewegen konnte, und jetzt, bei Mozart und Verdi, sehe ich darin alles, was mir vorbeischwebte und im Dämmer des Lebens verloren ging. Es war nie das bloße Theater, obwohl diese Schauform einen großen Teil der angeborenen Einstellung unseres Beobachtungsvermögens deckte. Es war die sinnliche Nähe der einzigen Kunst, die über das Leben herüber- und hinüberreicht, der Musik, in Symbolen verkörpert, die uns die Reinheit der absoluten Kunst vergessen ließ. Es war die Süßigkeit der Assoziation geliebter Klänge mit Schicksalen der Helden und ihrer Damen, die uns wie ein Erinnerungsduft durch die Jahre begleitete. Es waren die Wunder schöner Stimmen und die Triumphe des Beifalls und der Rausch großer Abende, die wie ein Fest zwi-

schen den Alltäglichkeiten standen, soziale erhebende Empfindungen von Abenteuern und Freuden und Leiden der Künstler und Sänger und der dargestellten Menschen, die anhuben, wenn der Vorhang aufging, und nachzitterten, wenn er sich senkte. Und immer dachte ich: vielleicht wird einst die Stunde kommen, da du dich entschließt, dieses gebannte und verdichtete Leben einer Kunst, das zwischen dem Auf- und Abgehen eines Vorhangs liegt, aus deiner Erfahrung niederzuschreiben, nicht zu gelehrt, nicht archivarisch oder philologisch, nein, so aus dem Reflex heraus, ein Leben im Leben, eine unendliche Mannigfaltigkeit in dieser mannigfaltigsten Kunst, beziehungsreich und vollgesaugt von den Gedanken und Gefühlen, die sich jahrzehntelang da herum angesetzt haben. Ich will es versuchen. Ich glaube, die Oper ist dafür ruhig genug geworden und ich auch. Der Gelehrte, der auf das Neue gehen muß, wird so gut wie nichts von mir erwarten. Wer aus den undurchsuchten Bibliotheken und Archiven alle einstigen Opern herausschreiben will, brauchte drei Leben. Wer sie geschichtlich beschreiben wollte, zwei. Eins reicht allenfalls, die Hauptstücke zu kennen und ihnen ein Buch zu widmen. Ich mache in den Jahren, da ich dies schreibe, auf nichts Anspruch als eine persönliche Aussprache über ein Gebiet menschlicher Kultur, der ich mich reproduktiv nahefühle, weil ich sie produktiv nicht leisten konnte. Immer ist das Schreiben die Rache am Schaffen.

Aber wie nun darüber schreiben? Die bloße Geschichte dieser Kunstgattung zu erzählen, habe ich weder Grund genug, noch die Geduld. Über die einzelnen Abschnitte sind wir ja belehrt worden. Über die alten Florentiner liest man Emil Vogels Aufsätze, denselben Autor über Monteverdi, über die alte römische Oper Hugo Goldschmidt, über die spätere venezianische Kretzschmar, den größten Kenner dieser ganzen Materie und auch als Darsteller den glücklichsten, über die frühen Neapolitaner schrieb der Engländer Dent, der Italiener Leo, über die späteren Neapolitaner ist Aberts Jomellibuch wenigstens ein Anfang, über Gluck, Mozart, Wagner und alle anderen haben wir bedeutende Spezialliteraturen, die Älteren hat Leichtentritt in der Neuausgabe des vierten Ambrosbandes verarbeitet, für die Späteren ist vielleicht Langhans' Musikgeschichte im Historischen immer noch die beste Zusammenfassung und sie verdiente eine musikalische Ausführung — ich kann das nicht. Ich kann nicht eine trockene Geschichte einer lebendigen Kunst, zumal mit dem Bewußtsein der Unvollständigkeit, nacherzählen, und gar die Geschichte einer Kunst, deren Wesen es ist, daß sie eigentlich gar nicht als Geschichte, sondern mehr als Spirale sich abspielt, stets wieder, wenn auch auf verschiedenem Niveau, von demselben Punkte

anfangend. Ich möchte vielmehr in meinen Betrachtungen von diesem resistenten Wesen der Oper ausgehen, weil mir das mehr zu ihrem Charakter, zu meinem Material und schließlich zu meinem eigenen Charakter zu passen scheint. Ich will Leben im Leben zeigen und den Tod im Toten lassen — so lehrte es mich Frau Oper. Was vorbei ist, ist vorbei. Nur was noch lebendig ist, geht uns Lebende an, sofern wir uns künstlerisch dazu stellen. Das Leben hat eine grausame Gerechtigkeit; es stößt ab, was es verdaut hat oder unverdaulich findet, und assimiliert sich, aus allen Zeiten und Gegenden, was ihm Nahrung zuführt. Dies Prinzip ist nicht methodischer, aber organischer als die Wissenschaft, und es ist das einzige mir mögliche Behandlungsprinzip dieses Stoffes, weil es eben prinzipienlos, durchaus nur vital ist, wie die Oper selbst. Will ich ihren Reflex geben, so muß ich den Spiegel auch richtig einstellen. Will ich Kunst von Kunst geben, so muß sie von ihr Charakter und Methode nehmen. Man kann einen Wald forstwirtschaftlich behandeln, aber auch malerisch. Die Wissenschaft bleibt ihrem Stoff gegenüber keusch, die Kunst verheiratet sich mit ihm. Ich möchte künstlerisch begreifen, also über die Oper opernmäßig schreiben. Man versteht das als Dank gegen das Leben.

Somit will ich zunächst einmal von der Unmöglichkeit dieses Kunstgenres ausgehen: weil sie der erste Reiz des Schreibens ist. Eine platte und simple Materie in ein darstellendes Kunstwerk umzusetzen, etwas, was eben nur materiell wirkt, reizt so wenig, als eine Landschaft ohne Luft, Licht, Ausschnitt, Flächenempfindung, Farbenvaleurs, Linienstil zu malen; der Reiz beginnt mit dem Spielen der Reflexe, den Auffassungsmöglichkeiten in Farbe und Form, den Medien, die die Dinge verwirren, um unserer Phantasie das Recht und das Glück zu geben, sie einheitlicher wiederherzustellen. Die Oper ist so ein Ensemble unwägbarer Medien und Valeurs und Reflexe, innerer Widersprüche, balancierender Kräfte, Sünden und Tugenden, daß sie uns munter hält. Die Paradoxie der vereinigten Künste verführte die genialsten Meister immer wieder zum Schaffen, sie verführt auch den ärmsten aller nachzeichnenden Schriftsteller, sich von ihr aus einem Stoff zu nähern, den er in seinen festen Umrissen abzukonterfeien schaudert. Jene haben vielfach über das seltsame Mischwesen, das sie unter den Fingern hatten, nachgedacht und es mit weisen Theorien zu erziehen versucht, aber schließlich im Komponieren das Problematische vergessen dürfen — dieser braucht das Problem, um seine Materie im Herzen zu treffen, denn im Herzen sitzt das Blut, und von dem lebt er. So ist der Beginn leider ein Sezieren. Eine Analyse. Eine Operation. Aber es wird vorübergehen und vergessen sein, wenn wir das Tröpfchen Blut im Wein werden trinken dürfen.

Also habe ich das Wesen der Oper in einer Reihe von inneren Widersprüchen gefunden, die sie am Leben erhalten und die ihr Leben so reizvoll, so schwankend, so romantisch gestaltet haben. Sie ist die Kunst der Widersprüche, mehr als irgendeine andere. Ja, es ist ihr Problem, widersprechende Künste aufeinander zu führen, um sie in ihren letzten Spannungen zu erproben, und da es im Grunde nur eine einzige Ästhetik gibt, nämlich die des Widerspruchs von Kunst und Leben und von Kunst zu Kunst, so ist sie eine leibhaftige Lehre alles Ästhetischen geworden, das wir an ihr mit lächelndem Munde ablesen. Sie ist der große Kriegsruf der Künste, die große Illusion ihrer Verwandtschaft, die wunderbarste Enttäuschung und das ungelöste Problem — ein ewig Werdendes, das im Spiel der Kräfte sich erhält und sich vergnügt.

Die Widersprüche, die in ihr sitzen, sind von einer geradezu dramatischen Steigerung, selbst eine Oper der Oper, eine Kontrapunktik von Feindseligkeiten, ein System von Programmlosigkeiten. Sie legen sich Akt für Akt komplizierter zusammen, bis sie schließlich sich selbst aufheben und die Gesetze der Entwicklung zu einem Spott machen. Und doch tun sie dies alles in einer bewundernswerten Folgerichtigkeit und in einer Fruchtbarkeit des Schaffens, daß man sich nichts Positiveres denken kann als diese Negationen. Es ist begeisternd, dieser Zersetzung zu folgen, die eine Theorie herstellt, während die Praxis blüht.

Ich habe nämlich noch gar nicht definiert, was eine Oper ist, von der dies Buch handelt. Und diese Definition kann nichts anderes sein, als was ich eben vorhabe: blühende Widersprüche aller Künste zu zeigen, aller Kritiken, aller Geschichte. Die Oper ist nicht ein Drama, das ganz oder teilweise gesungen wird — was wäre das besonderes? Sondern die Oper ist die Einbildung, daß es möglich ist, stundenlang eine zusammenhängende Musik zu schreiben, daß einige Noten dieser Musik von Sängern zu einem richtigen Drama als Wortunterlage gesungen werden, teilweise sogar alle untereinander, daß das begleitende Orchester seine Selbständigkeit trotzdem wahrt, daß das alles auf einer Bühne wirklich gemacht wird mit Dekorationen, Indispositionen, Eifersüchteleien und Balletten, daß dieser ganze Apparat im Verhältnis zum Publikum, welches ja im Grunde unmusikalisch ist, ein gutgehendes Rechenexempel wird, und daß endlich, nachdem man alle diese Schwierigkeiten eingesehen hat, sich noch Leute finden, die eine Oper komponieren. Man mag es Tragödie, man mag es Komödie nennen, ein merkwürdiger Konfliktfall bleibt es, so traurig und heiter, wie ihn keine andere

Kunst kennt, die immer nur ein Endchen dieser Komplikationen streift. Nehme ich es tragisch oder komisch? Zu ernst jedenfalls nicht, das lernte ich von der Oper. Buffoklänge schlagen mir ans Ohr. Hinter der Maske sitzt der Ernst, hinter dem Ernst lockt das heitere Spiel. Eines ist wahr: sinnlich ist dieser Widerspruchskomplex, lebenswarm ,temperamentvoll und unwiderstehlich in den Möglichkeiten seiner Launen. Das ist die Oper. Und mehr als die Oper.

Der erste Widerspruch in der Musik

Der erste Widerspruch, der Kern aller lebensvollen Widersprüche liegt in der Musik selbst. Ich sehe in der Musik das Abbild aller Künste, ihre Metaphysik und auch ihre Physik, ich sehe die Motoren der Künste, ihre Agentien und Reagentien hier in der reinsten Form. Die Musik , die so lieblich heiter und einfach schön scheint, wird von einem doppelten Seelenkampf bewegt, den beiden großen Prinzipienwidersprüchen aller Kunst: dem Streit zwischen Zeitlichem und Räumlichem, und dem Streit zwischen Darstellendem und Baulichem. Der erste Fall ist so: die Musik geht sowohl hintereinander als gleichzeitig miteinander, sie ist melodisch und sie ist harmonisch möglich. Der zweite Fall ist so: die Musik ist sowohl imstande, psychologisch nachzuahmen, zu schildern, Inhalt zu geben, als architektonisch zu bauen, rhythmische Glieder und Wiederholungen zu bilden. Diese Doppelfähigkeiten sind unermeßlich reich und unlösbar feindlich. Sie sind Krieg und Seligkeit, Friede und Gestaltungsdrang. Die Musik ist unser größtes Glück, aber sie ist kein Glück ohne Reue, denn ihre Melodie ist ewig auf der Lauer, die Harmonie nach ihren Wünschen zu lenken, die Harmonie die Melodie zu verachten, der Inhalt die Form zu zerstören und die Form den Charakter zu verleugnen. Zeitalter der Musik haben sich aus diesen Gegensätzen gebildet, die alte homophone Musik, die spätere rein harmonische, die unsere melodisch-harmonische, wie sie keine Kunst in solchen prinzipiellen Unterschieden kennt. Nationalitätenkämpfe haben sich gebildet aus dem verschiedenen Geschmack an mehr inhaltlicher, mehr formaler Musik, Kunstgattungen, Sinnenlüste und Geistestriumphe, Lager von südlicher Naivität und nördlicher Wahrheitssucht. Die Musik hat allen recht gegeben, und weiser als die Wala, hat sie niemals aus dem offenen Streit das Ende prophezeit, sondern im Gegenteil immer wieder erleben lassen, was war, ist und immer wieder sein wird.

Wenn ich sagte, der erste Widerspruch in der Musik sei der, daß sie sowohl zeitlich als räumlich sein könne (womit sie die beiden existierenden An-

schauungsformen erledigt), so ist das so gemeint: sie kann die Töne sowohl aufeinander folgen, als gleichzeitig erklingen lassen. Die Alten taten jenes, das Mittelalter dieses, wir tun beides, und das gibt uns eine unerhörte musikalische Lebenskraft. Die Alten waren melodisch, das Mittelalter kontrapunktisch, wir verstehen den Reiz der Monodie, aber auch die Fülle des Ensembles — wir können das Melodische als harmonisch begründet hören (was im Volkslied dunkel geahnt war), aber auch das Harmonische in einer melodischen Gesamtbewegung (was die Niederländer entbehrten). Erst war die unharmonische Melodie, dann die Harmonie als Kontrapunktik einzelner melodischer Linien, jetzt ist alles: die Musik bewegt sich, und sie steht doch jederzeit. Auf die Oper angewendet, führt das zu aufregenden Problemen.

Die Oper stellt dar. Die Darstellenden singen Melodisches. Die Musik an sich treibt sie dazu, auch gleichzeitig zu singen. Gleichzeitiges Singen ist unlogisch, aber schön. Singen sie gleichzeitig, so stellen sie beinahe schon nicht mehr sich dar, sondern den Stoff, um den es sich handelt. Wo ist die Grenze? In dem Augenblick, da sich Darsteller überhaupt darauf einlassen, zu singen, was man im Leben nicht tut, sind sie den lieblichen Intrigen der Musik ausgeliefert.

Noch ehe unsere Oper getauft war, im Jahre 1597, erschien eine „commedia harmonica" von Orazio Vecchi, unter dem Titel L'Amfiparnasso. Sie ist im 26. Band der Eitnerschen Publikationen neu gedruckt, die interessanteste aller alten Madrigalopern. Ein merkwürdiges Werk, das sich lohnt, an dieser Stelle zu betrachten, eine Oper, die keine Oper ist, sondern nur eine Zusammenstellung von Madrigalen oder Chansons, in fünf Stimmen zu singen, wie sie es sonst auch gab, hier aber vereinigt als Darstellung eines dramatischen Stoffes. Der Autor sagt in der Vorrede, wie ein Maler auf seinem Bilde einige Hauptfiguren in ganzer Größe male, andere nur als Brust- oder Kopfstücke, den Rest in der Ferne untereinander gemengt, so sei dies Stück. Nie hat ein Autor seine Arbeit mit einem größeren Mißverständnis eingeleitet. Das Bild, wie es ihm vorschwebt, entspricht der späteren, der wirklichen Oper, die ihre Hauptdarsteller ganz in den Vordergrund bringt und die Nebenfiguren leicht darum ordnet, nach dem Muster der reifen Renaissancekunst, die den edlen Menschen in harmonischer Umgebung kultiviert. Sein Werk aber ist byzantinische, ravennatische Kunst: Parallelismus des Mosaiks, Korporation des Gegenständlichen, Projektion des Inhalts in ein neutrales dekoratives Ensemble. Hier singen irgendwelche Stimmen Szenen, die zwischen bestimmten Menschen spielen, Szenen zwischen Herr und Diener, Herr und Kurtisane, ein besseres Liebespaar, ja sie singen die Klage der Liebenden allein, sie singen Eifersucht und sie singen Parodien, in vielen Dialekten, sie singen

(als Vorahnung der „Salome") eine Szene lärmender Juden, die bei der Sabbatfeier keine Zeit haben, einen Diamanten zu beleihen, halb feierlich, halb komisch, Kontrapunktik auf hebräischen Jargon — sie singen, wie unbeteiligte Instrumente, irgendwelche Szenen, die sie von der Persönlichkeit absichtlich loslösen. Es war die Anwendung des mittelalterlichen Musikstils auf ein Drama: geschehen durch den Zufall, daß das Instrument des Mittelalters der Chor war. Das ist das Merkwürdige.

Wer weiß, vielleicht hätte unter anderen Umständen aus dieser Kunstform etwas werden können. Sie ist durchaus nicht lächerlich. Die Chöre teilen sich vielfach nach den Charakteren, es trägt sich in einem leicht sprechenden Tone vor, sehr biegsam trotz aller Fugierungen, sehr geschickt auf Pointen gestellt, die komischen Szenen von ganz modernem Fluß, im einzelnen nicht ohne dramatischen Effekt (die Stelle: „Lucio lebt!") mit hübschen musikalischen Refrains, in den Liebesszenen so reizend in einer alten galanten Stimmung, wie Kupferstiche in Musik. Aber die Zeit war nicht vor solchen Versuchen, sondern hinter ihnen. Man vertrug nicht, die Menschen von Menschen geschildert zu hören, sondern wollte sie mehr und mehr dargestellt, gespielt, lebendig gemacht sehen, man vereinzelte sie, man entriß sie dem Ensemble, man wollte die Musik nicht nur hören, sondern auch sehen — die Renaissance erwachte. An diesem Punkte zeigte es sich strahlend.

Die neue Oper brachte den Sieg der horizontalen Musik über die vertikale. So roh, wie ich die Perioden vorhin schnitt, sind sie nicht gewesen. Die Monodie im neuen melodisch-harmonischen Sinn war, wie man jetzt weiß, lange in Italien auch kunstmäßig vorbereitet worden, aber der Mut, wie ich sagte, die monodische Stimme nicht bloß zu hören, sondern auch zu sehen, war jetzt erst, in der Oper, reif. Auf der Bühne stehen einzelne Menschen, die sie selber sind. Sie singen lange Gesänge, die ihre eigenen Melodien sind. Die Gesänge sitzen auf Begleitungen, die so leicht wie möglich gezimmert sind. Alles ist gemacht, das Relief der Person zu erhöhen. Diese Begleitungen sind zunächst einfache Baßnoten, über die Ziffern geschrieben werden, um ihren Akkord zu bezeichnen: der Generalbaß, der die natürliche Folge der Konturmelodie war. Die Italiener spielen den Generalbaß leicht und einfach. Rousseau noch bewundert ein zehnjähriges Kind, das als Baßspieler auf einem Clavecin eine italienische Operntruppe begleitet: es spielt mit zwei Fingern die sparsamsten Akkorde. Die Melodie ist emanzipiert — bis wieder der Pendel nach der anderen Seite geht, bis wieder die vertikale Tonfülle, die das Ohr nicht entbehren mag, über dem Generalbaß, in der ausgeführten Begleitung, im reicheren Orchester sich einschleicht, breit macht und gefährlich wird. Und nicht am wenigsten auf der Bühne selbst.

Wie weit die harmonische Musik sonst der melodischen Konkurrenz machte, war ihre eigene Sache, war Geschmack der Zeit und Trieb des Komponisten. Auf der Bühne war es Problem. Nicht bloß die logische Unmöglichkeit des Zusammensingens mehrerer Personen mußte überwunden werden, auch ein innerer Widerspruch trat hervor: die Personen haben verschiedene Charaktere, im Dialog werden sich diese Charaktere absetzen können, im Duett und Terzett — werden sie sich vereinigen können? Wagner war vielleicht der einzige wirklich musikalische Feind der Ensembles. Er war es ja auch nur theoretisch und nur zeitweise und hat sich nicht besser widerlegen lassen, als er es selbst tat. Man kann sagen: er vermied Chöre und Duette in einer gewissen, theoretisch zersetzten Zeit seines Lebens. Die Debussysche Logik (ist Debussy noch Musiker?) der absoluten Ablehnung jedes Zusammensingens, das der Möglichkeit des Redens widerspricht, durfte und konnte er sich nicht antun. Debussy geht in seiner Praxis weiter, als die französischen Enzyklopädisten in der Theorie gewünscht hatten. Rousseau, dessen musikalische Befähigung eine recht simple war, haßt die duos engambés, diese Verschränkungen strengen ihn an, er verlangt die über beide Personen fortlaufende Melodie, die höchstens an Stellen lyrischer Ekstase sich in einfachen Terzen oder Sexten vereinigen dürften: als Muster das Duett des ersten Aktes der Pergolesischen Serva padrona! Und Grimm in seiner Lettre sur Omphale, ganz unmusikalisch, wie er ist, weiß nichts zu sagen als: les duos, en général, ont déjà l'inconvénient d'être hors de nature. Il n'est pas naturel que deux personnes disent, tournent et retournent les mêmes paroles pendant une demi-heure. Auch nur in den leidenschaftlichsten Momenten ihrer Szene erlaubt er ihnen, von diesem Mittel Gebrauch zu machen, das die Musik als ihr Eigentum proklamiert. Arme Rationalisten! Die Musik ließ es sich durch keinen Einspruch nehmen, vor der Ekstase, nachher und mittendrin die Stimmen zu einem Ensemble zu vereinigen, wenn sie einen Grund dazu hatten. Diese Gründe aber waren musiklogischer Natur. Die Musik vereinigt Gleichgestimmte und Gegengestimmte. Sie ist keine Übersetzung, sie ist eine eigene Sprache. Sie ist die Sprache des unbewußten Milieus, der schwebenden Versöhnungen, des Maßes der Leidenschaft, der heiteren Menschlichkeit und des zeitlosen Weltblickes, der die Geschehnisse in ihrem furchtbaren und in ihrem lächerlichen Nebeneinander sieht. Sie scheint den Dialog nur zu brauchen, um auf diesem gemeinen Wege ihre Figuren so weit zu führen, daß sie nun ihr eigentümliches Spiel mit ihnen treiben kann, ihre Widersprüche ineinander hetzt, ihre Seelen aufeinander entzündet, ihre Feigheiten deckt, ihren Stolz herausbrechen läßt und dies ganze wunderbare stumme Bild der zusammengeführten und sich loslösenden

Menschen aufklingen läßt, das uns täglich vor Augen steht, durch keine Sprache wiederzugeben, zwischen den Worten, zwischen den Taten. Dies, o Enzyklopädisten, ist der Wert der Ensembles. Dies ihre höhere Logik, die ihre weiten Horizonte zeichnet, um die einzelne Figur, die Stimme, den Ausdruck doppelt zu entfalten, wenn er sich aus den Vielen ablöst. Französisch parallel, italienisch imitierend, mit dem Solo gemischt, mit dem Chor gemischt, werdend und vergehend, fließend und stehend — in tausend Formen hat die Musik das Ensemble durchgearbeitet, in einem höheren Sinne das Leben nachahmend.

Vom Duett bis zum Chor sind alle Möglichkeiten des Ensembles erschöpft worden. Der Chor war der feste Punkt auf der anderen Seite des Monologs. Auch nur fest, so weit es die vielfältigen Theoretiker der Musik zuließen. Die Franzosen liebten ihn, selbst d'Alembert, der gerechteste, aber farbloseste unter den Enzyklopädisten, billigt ihn. Die Italiener schlossen ihn streckenweise aus, Bontempi in der Vorrede seines Paride 1662 fordert seinen Wegfall. Seine Seltenheit erhält die italienische Oper virtuoser im Solo, intimer im Ensemble, und seine Beliebtheit gibt der französischen Oper den Glanz und die Massensuggestion. Aber der Streit um ihn war mehr ein wirtschaftlicher oder persönlicher, als ein ästhetischer und logischer. Niemand bezweifelt, daß eine Menge Menschen in einem gleichen Gefühl sich äußern und harmonisch singen kann, um so weniger, als diese Form der musikalischen Betätigung eine althergebrachte und erprobte ist.

Zwischen diesem Massenmenschen und jenem Einzelmenschen entwickeln sich rapide alle die dehnbaren Künste des Ensembles, in den merkwürdigen Ensemblerezitativen der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts, überall dort, wo sich Milieus bilden, nicht bloß lyrische, wie in den Liebesduetten, auch kanonische Milieus in der Art des Briefduetts im Figaro, oder dramatische in der Art des Rigolettoquartetts, das zwei feindliche Paare musikalisch bindet, und solche mit dem Ausbruch einer schönen Seele aus einer dumpfen Atmosphäre, wie in dem Sextett der Verkauften Braut. Der gegebene Moment ist ein Aktschluß. Zum Aktschluß sind die Wege der Personen so weit geführt, daß die dramatische Spannung auf der Höhe ist, es reizt die Musik, sie zusammenzufassen und die einzelnen Stimmen einzuregistrieren, sie zieht gleichsam ein stimmensymphonisches Fazit aus ihren bisherigen Versuchen, und sie tut das um so geschäftiger, wenn sie die letzten solistischen Regungen mit den Ergüssen des Ensembles noch mannigfaltig mischt oder gar gerade in diesem turbulenten Milieu noch einen besonderen dramatischen Akzent niedergehen läßt — es ist die Geschichte alles Finales, die aus diesem Grunde eine

so wichtige und so bunte Gegend der Opernliteratur geworden sind. Es ist lehrreich, zu erfahren, aus welchen schüchternen Anfängen sich das große Opernfinale, das wir in seiner fortreißenden Gewalt am Ende des zweiten Tannhäuseraktes kennen, entwickelt hat. Die Legende wies seine Erfindung dem Neapler Logroscino zu, und die neuere Musikforschung hat ihr nicht ganz unrecht geben können. Es ist schon in der Buffooper des 17. Jahrhunderts bescheiden versucht, aber in größerem Stile erst viel später in die ernste Oper übernommen worden: Neapel vermittelt es. Dent in seiner Monographie über Alessandro Scarlatti, den Begründer der Neapler Oper, teilt ein Finalequartett von ihm mit, in dem eigentlich nichts geschieht, als daß ein Hauptthema durchgeführt wird. Die Neapler Vinci, Leo, Piccini kennen es auch so: in der Buona figliuola des Piccini ist es ein Rondo. Dagegen Logroscinos Oper Governatore, über die Kretzschmar im Petersjahrbuch von 1908 nach ihrer merkwürdigen Auffindung in Münster geschrieben hat — die Noten sind dort nachzulesen — zeigt wirklich ein großes Finaleensemble, das erste jedenfalls, das uns in dieser Art erhalten ist, ein bißchen monoton, aber doch frei in der Form, nicht im strengen Dakapo, sondern aus der Situation gewonnen, sogar mit dem dramatischen Akzent eines plötzlichen Haftbefehls. Der Governatore ist von 1747. Dies Neapler Finale ist der Kern der eigentlichen Musikoper innerhalb der Dialogoper geworden. Durch die Kraft des Ensembles und seiner Mischungen, durch die freie Ausdehnung der vertikalen Musik.

Noch ein zweiter Widerspruch in der Musik

Ich habe an einigen Punkten den Konflikt aufgedeckt, der zwischen der melodischen und harmonischen Musik in der Oper besteht. Ich wende mich zu der anderen Antinomie: zwischen dem psychologischen Instinkt und den formalen Ansprüchen. Es wird ernst.

Ein natürlicher Ausdruck kann nicht gegliedert sein, und eine überlegte Gliederung kann psychologisch nicht wahr sein. Die natürliche Musik folgt dem Ausdruck, die gegliederte dem rhythmischen Bedürfnis des Baus; jene ist ehrlich, diese schön — da aber Ehrlichkeit auch immer schön und Schönheit immer ehrlich ist, so haben beide Prinzipien recht, sie folgen nur verschiedenen Ansprüchen, das eine mehr inneren, die äußere werden wollen, das andere mehr äußeren, die innere werden wollen. Die Musik, Weltseele, die sie ist, vereint beides, ja, sie zeigt, daß beides nur Koeffizienten eines höheren Produktes sind, der Synthese von Form und Inhalt. Sie hat der

Kunst, dem Geschmack, den Fähigkeiten überlassen, im einzelnen Falle die Grenze zu ziehen.

Es müssen große Momente gewesen sein, da in den ersten Opern die vortretenden Solistinnen ihre ganze Seele in ausgedehnte Monodien ergossen. Vor der Ariadne Monteverdis, vor der Tetis und Medea Cavallis fühlte man das musikalische Herz, das jahrhundertelang starr gewesen war, erweichen. Der Abschied von Äneas und Creusa in Cavallis Dido rührte zu Tränen. Die Geister der Unterwelt in seiner Tetis und dem Giasone offenbarten eine ungeahnte darstellende Kraft. Die Sehnsucht nach natürlichem Ausdruck hatte die Anfänge der Oper, der ganzen neuen Musik beflügelt. In dem Dialog, den Vincenzo Galilei della musica antica e della moderna 1581 erscheinen ließ (dem Grafen Bardi gewidmet, dem Protektor der neuen Schule), weist er auf den seelischen Charakter der Sprache guter Schauspieler, vor allem auf die Charakterunterschiede in der Sprache verschiedener Stände als Vorbild der musikalischen Gestaltung hin — „sie sollen acht geben, wie der Fürst mit den Vasallen oder Bittstellern, wie der Zornige, wie der Eilfertige, wie die Matrone, wie das Mädchen redet, wie der einfältige Knabe spricht, wie die schlaue Buhlerin, wie der Liebende zur Geliebten, um ihr Herz zu rühren, wie der Klagende, der Schreiende, der Furchtsame, der Lustige — hat doch selbst das Tier seine Stimme, um auszudrücken, ob ihm wohl oder wehe ist". Galilei sieht man jetzt als den theoretischen und auch praktischen Beginner der neuen, der heutigen Musik an, aber was er anstrebte, konnte erst durch die Notwendigkeiten der Oper gelöst werden. Die Ausdruckswellen, die aus den Werken Monteverdis und Cavallis hervorbrechen, sind Lebensforderungen auf der Bühne. Monteverdi blieb diesen stilo concitato, der Mimik und Ausdruck auf eine ganz andere scharfe Weise vereinigt, als der gewöhnliche Theaterstil, den er „weich" nennt. Er hält sich für den Erfinder des „concitato". Er schreibt das Halbballett Combattimento di Tancredi e Chlorinda, um die präziseste Gleichzeitigkeit von Gebärde und Musik daran zu lehren, der erste bewußte Versuch des Gesamtkunstwerks. Was ist das anderes als die Anrufung der Musikseele? Wie er in einem Briefe aus Venedig vom 9. Dezember 1616 sagt: „Ariadne rührte uns, weil sie ein Weib war, und ebenso rührte uns Orpheus, weil er ein Mann war — und nicht ein Wind." Die Musik entdeckt sich neu, indem sie Sprache wird, sie öffnet der Melodie den Mund, der so lange nur ein Instrument gewesen war, nun Menschliches zu künden; sie öffnet den Mund der Begleitung, der Harmonie, den Violinen, den Bläsern, und das Genie Monteverdis erfindet nicht nur neue seelische Instrumentalbehandlungen, wie das berühmte Tremolo, das das bange Zittern eines dauernden Seelenzustandes wiederzugeben

scheint, sondern auch die Nuancen der sprechenden Akkorde, der Septimenakkorde, die eine Begierde nach einer dramatischen Lösung in sich tragen, farbig wie alle Akkorde, die mit der Zeit seelische Beziehungen so unwillkürlich ansetzen, daß Wilhelm Heinse in seinem Opernroman „Hildegard von Hohenthal“ ganze Tabellen des Akkordausdrucks anlegt, nach den bestehenden Opern in Beispielen durchgeführt. Und doch — wie ist es mit dem Ausdruck? Man hat gesagt, Glucks Orpheus könnte, ohne die Musik seiner Arie zu verändern, statt „Ich habe sie verloren“ singen: „Ich habe sie gewonnen“ — und die Arie wäre nicht weniger schön und nicht weniger wahr. Monteverdi machte aus seiner großen Ariadneklage einen Gesang der Mater dolorosa mit umgeändertem Text. Mozart machte aus alten Chören zum Drama König Thamos kirchliche Hymnen mit lateinischem Text. Der Musikausdruck ist keine patentierte Etikette. Er ist spezifisch: in gewissen kleinen Zügen, die er nachmalt, und in gewissen Zeiten, die ihn bis zur Photographie der Seele gesteigert haben. Aber er ist im allgemeinen ein Stimmungsfaktor, der vielen Auslegungen freisteht und gutem Zureden gern folgt. Ist er Kultur, so gibt er der angesammelten, assoziativen Empfindung einer Zeit die Gestalt. Ist er Detail, so richtet er sich nach der persönlichen Farbe, Laune, Seelenkonstitution des Komponisten. Er malt hier und da, und er malt das Ganze. Wie man will. Er ist nicht zu fassen. Wäre er zu fassen, so wäre die Seele der Musik eine Farce wie der Sprung eines Exzentriks. Und doch ist er heiß wie das Innere der Erde. Im 18. Jahrhundert schwärmte man für die psychologische Beweglichkeit, den schönen Ausdruck der formellen italienischen Opernmelodie, der sich in jedem Tempo bewähre. Es war das Klima der Zeit. Verdi läßt auf den Dreivierteltakt des Walzers Klagen ertönen, daß man ihre Weise sein Leben lang in ähnlichen Stimmungen nicht los wird. Ist das Leben so bunt? Aber der Walkürenritt wird

S. Th. Staden, Komponist der ältesten erhaltenen deutschen Oper. Stich von Sandrart nach Herr 1669

nie ein Trauermarsch und die Trauermusik Siegfrieds nie ein Liebeslied sein — oder doch? Die Situation der Oper fixierte den Ausdruck, bis man ihn ihr glaubte. Der Ausdruck ist Feuer, heiß und gestaltlos. Er setzt sich an zündbare Stoffe, verfolgt sie ihren Linien nach und hat ihre Form zerstört, wenn er sie ohne Hemmungen in Gase verwandeln darf.

Darum wahren sie sich zuzeiten ihre Form. Sie appellieren an die andere Kunst der Musik, zu bauen, zu schmieden, zu reimen, in rhythmischen Wiederholungen sich zu gliedern. Sie geben der Leidenschaft die Grenze des Schönen, und der Wahrheit erlauben sie, sich zu schleifen, lyrisch zu fazettieren, als Gebilde aus Menschenhand zu glitzern. „Musik, auch in der schaudervollsten Lage," schreibt Mozart, „darf das Ohr nie beleidigen, sondern doch dabei vergnügen." Nun, Vergnügen ist die Wahrheit auch — aber wer weiß es, wo sie aufhört? Das Ohr ist das große Geräusch der Welt gewohnt, das aus Dissonanzen uns zur Musik ruft. Es kehrt zur Welt zurück: Monteverdi setzt den verminderten Septimenakkord hin, der alle Schauer und Qualen in vier aufeinander folgenden, höchst konsonanten kleinen Terzen vereinigt. Die Wahrheit ist ohne Ende und — das Ohr auch. Aber die Form, die gestaltenbildend in den Strukturen der Dinge lebt, heißt uns scheiden und wählen und anfangen und aufhören und Beziehungen schaffen: eine rhythmische Räumlichkeit, eine musikalische Kausalität. Die Oper, das Abbild dieses und jenes Lebens, lehrte, zwang, forderte die Ordnung. Sie scheidet das Erzählende und das Lyrische, das sie im Dramatischen verbindet. Das Erzählende läßt sie in einem leichten Sprechton sich abwickeln, erhöhte Rede, niedergedrückte Musik: das Rezitativ. Es läuft fast taktlos, von sparsamen Harmonien gestützt, die in alten Zeiten der Clavecinist spielt. Es ist nichts als wahr: der stilo rappresentativo, mit dem die Oper begann. Wie wenig ist es darum! Es sehnt sich aus seinem trockenen Zustande (Secco-Rezitativ) heraus. Es wird pointierter Ausdruck, sorgsamer deklamiertes Rezitativ, Akkompagnato, vom Orchester begleitet, mit Zwischenspielen, Ausbrüchen, Malereien, schon nicht mehr erzählend, sondern dramatisch, zu kolossalen, explosiven Steigerungen sich erhebend: so schreitet es von den psalmodierenden Gesängen der ersten Italiener und Franzosen zu Jomellis vielbewunderten Hochrezitativen vor.

Das Rezitativ ist der Bruder, die Arie die Schwester. Beginnt er, setzt sie fort, wie es das Schema der meisten Opern war; so ist die Sexualität der Musik nach allen Seiten gewahrt. Die Arie entsteht als lyrisches Korrelat zum rezitativischen Epos. Die Erzählung ist zum Punkte geführt: nun macht sich das Gefühl breit, es singt sich aus. „Arien," sagt Heinse, „sind gleichsam reizende Thuner und Genfer Seen nach den Stürzen der Aare und der

Rhone.“ Die Arie ist kein Lied. Das strophische Lied, dies natürliche Produkt des singenden und reimenden Volkes, sitzt wohl hier und da in der Oper, aber als Blume, als Schmuck, als Zitat. In Nürnberg wird 1644 eine Art Oper, „Seelewig“, aufgeführt (so etwa Herkules am Scheidewege), von Harsdörfer und Staden, gänzlich verloren in der Weltgeschichte, eine alte Oper mit deutschem Text: da gibt es gar kein Rezitativ, sondern alle Erzählungen und Dialoge sind liedmäßig behandelt. Wie im alten französischen Singspiel, wie in der englischen Volksoper das Liedchen steht. Man könnte philosophieren, ob damit nicht eine Kunstgattung verloren ginge — die mondäne Form der Arie triumphierte über alle solche Versuche. Wagner haßte sie ihrer Mondänität wegen, er sah in ihr („Oper und Drama“) ein künstliches Gezücht, eine Destillation der Natur, eine Melodie, die man ebenso singen, wie spielen, wie pfeifen könne — den Geschäftsartikel von Rossini. Wir sind unpolemischer. Wir verkehren mit ihr, als mit einer Dame von Welt, die ihr Kostüm nach der Mode schneidet, ohne damit viel herzumachen — sie ist sich ihres Sieges sicher, sie lächelt mit einem Unterbewußtsein von Sinnlichkeit, sie kennt die Verlockungen des süßen Dakapo und die Spielereien der Kadenz und die instrumentale Virtuosität, die kaum noch der Worte bedarf, um verstanden zu werden: Sentiments lösen sich in guten Manieren auf, die Situation bewahrt ihre Haltung, eine dekorative Moral schützt vor allzu intimen Konfidenzen und scheut vor gefährlichen Avancen, unter denen nur die des Erfolges geduldet und sogar gezüchtet werden. Ihr Kostüm ist meist die Dakapoform, die sich schüchtern schon vorher, schon in Venedig empfohlen hatte: in der Geburtstadt der mondänen Oper, wo die Koloratur, das Finale, das begleitete Rezitativ den Schnitt erfahren, wird sie sanktioniert. Die Historiker finden sie fertig schon 1661 bei dem Florentiner Tenaglia oder 1686 im Befreiten Jerusalem und 1687 in der Antiope des Dresdeners Carlo Pallavacino, aber sie geben doch dem Neapler Scarlatti die Ehre, sie in der Oper als ständige Institution — 1693 mit der Teodora — eingeführt zu haben. Die Dakapoarie wiederholt ihren Anfang zum Schluß, schiebt also einen unterschiedenen Mittelteil dazwischen. Ein Ritornell leitet sie ein, die Melodie verräterisch anklingen lassend; dann ergreift die Stimme diese Weise, führt sie durch alle ihre Künste, setzt, wie in einer Anwandlung ernster Nachdenklichkeit, den zweiten Teil dagegen und strahlt ihre Bravour in der Wiederholung aus, die das entzückte Ohr als eine Schmeichelei seines rhythmischen Gewissens empfindet. Ist es die Rondoform, so wird das Prinzip der Wiederholungen (mit wechselnden Gegensätzen) noch suggestiver. Ist es die Kavatine, wiederholt sich einfach der erste Teil. Oder der erste Teil der Arie wird auf der Oberdominante wieder-

holt, dann kommt der Gegensatz und zuletzt die Wiederholung in der Grundtonart. Es finden sich alle nur möglichen Varianten. Alle diese Reize haben die Neapler gekannt, probiert und auf lange Zeit in die Welt gesetzt: Wiederholungen von Wiederholungen, das Dakapo einer Dakapoform, das durch Gewohnheit und Formsicherheit triumphieren mußte. Mit dem Gesetz der großen Welt sollten sich selbst die Verständigen abfinden — Agricola in der Bearbeitung von Tosis Gesangschule fordert die Textdichter auf, ihre Worte so zu setzen, daß sie durch die Wiederholung der Teile nicht Sinn und Kraft verlieren. „Vielleicht kann man es sogar so weit bringen, daß die Arien, durch die Wiederholung von vorn, noch eine neue Stärke bekommen." Die Wiederholung ist die Erfüllung eines Versprechens, ein Rendezvous nach der ersten Vorstellung, und schließlich doch die gute Sitte der Refrainbildung in allem Lyrischen. Es macht den Vortrag zur Nummer. Die Nummer kann man aus der Oper in den Konzertsaal, in die Gesellschaft exportieren — sie ist ohne Milieu. Sie ist heimatlos wie die große Dame, die heute in Neapel, morgen in Wien ihre Abenteuer hat. Ihre Formen sind die Formen der Welt. Sie sind vorherbestimmt nach der Konvention. Das Schicksal ist in Szenen geregelt. Die Oper setzt sich mit ihren Rezitativen, Ensembles, Arien, Kavatinen, Romanzen, Rondos, Couplets aus exportfähigen Nummern zusammen. Der Inhalt wird numeriert, der Ausdruck paginiert, die Darstellung schablonisiert, das Erlebnis skandiert — bis die unnumerierte Seele dieser Welt endlich revoltioniert! Ist dies das alte Buffolied? Der alte Weltenreim? Wie das epische Rezitativ sich in das Drama zurücksehnt, sehnt sich die lyrische Arie ebendahin zurück. Sie verliert ihre Grenzen, sie schämt sich der Coupierung, sie schwört der Psychologie neue Treue, sie verwirft das Kostüm der Dakapoform und den Schmuck der Koloratur und die Koketterie der hohen Töne und alle Neapler und europäischen galanten Manieren und kehrt zurück, woher sie gekommen: in den Ausdruck. Das Drama hat seine Bestandteile, in die es sich zersetzte, um nicht zu verfließen, wieder in sich aufgenommen — um einst das Spiel von neuem zu beginnen? Das Drama ist Gesang geworden, um wieder Drama zu werden. Die Darstellung Vortrag, um wieder Darstellung zu werden. Ausdruck — Form — Ausdruck — ein anderer Galilei, der Sohn Vincenzos, hatte das Gesetz des Pendels gefunden.

Dritter Widerspruch: Der Text

Zuerst der Stoff

Doch nun genug vorläufig von der Musik. Wenden wir uns zur Sprache, zu dem Verhältnis von Ton und Wort, zu der neuen, großen Antinomie, die sich bildet, indem diese Töne nicht bloß tönende, sondern gesungene Töne sind, gesungen von dem leidenschaftlichen Instrument, der menschlichen Kehle, dem seelenvollsten und farbigsten aller Instrumente, aber auch dem anspruchsvollsten, da es nicht aufhören will zu sprechen, auch wenn es singt. Wie kommt die Sprache mit dem Gesang aus? Welche neuen Schwierigkeiten, Irrationalitäten bilden sich da? Ist die Musik die Führerin oder die Poesie? Gibt es eine Einigung? Ein Wald von Meinungen, Widersprüchen, Parteien hat sich um diese Frage aufgerichtet. Ich möchte nicht in das Gestrüpp geraten. Ich möchte klar fragen und antworten: Welche Probleme bilden sich dadurch, daß eine Oper eine gesungene Dichtung ist?

Vier Probleme bilden sich. Erstens das des Stoffes, des Inhaltes der Oper. Zweitens das der Sprache und Nationalität. Drittens das der Deklamation in Musik. Viertens die Personalfrage der Librettisten und Komponisten. Alles geht hinein in diese vier Szenen, die den zweiten Akt der Opernantinomie ausmachen. Und es sind Szenen voll dramatischen Lebens, wie ich sie sehe.

Der Inhalt einer Oper breitet sich nicht ungestraft in der Verzweigtheit eines gesprochenen Schauspiels aus. Heute werden Dramen, die als Schauspiele geschrieben sind, wie die Salome, die Elektra, Pelleas und Melisande, mit geringen Abzügen in Musik gesetzt, Dramen wie Hofmannsthals „Rosenkavalier", der als Text geschrieben, als Schauspiel stark genug wäre — wenn sie nur jenen leichten Hauch noch von darübergelagerter Musik ahnen lassen, wie ihn Rostands „Romantische", der nie komponierte und mustergültigste aller Operntexte am jungfräulichsten atmet, ein Blumenduft, der aus gutgezüchteten Worten aufzusteigen scheint, um von der Musik gefangen zu werden. Hier hat die Poesie gesiegt, endgültig gesiegt, nachdem sie so oft angestrebt hatte, der Musik durch anständige Haltung zu imponieren. Wirklich endgültig? Die Musik hat sich, zugestanden oder nicht zugestanden, von jeher für die Hauptsache einer Oper gehalten, weil sie ihr den besonderen Charakter gibt. Sie hat ihre Ansprüche an die Poesie gestellt, und diese hat ihr willfahren müssen, um eine für sie unentbehrliche Verschwisterung nicht zu verlieren. Unentbehrlich? Ja, ein Fragezeichen folgt dem anderen. Man hat sich entschieden, daß Opern existieren. Man hat der Musik gar nicht

das Recht zu geben brauchen, die Poesie zu zähmen, denn dies Recht lag in der Existenz des musikalischen Dramas. Und weil daneben noch das literarische Drama existierte, kam der Poesie die Kraft, ein Gewissen zu besitzen und Übergriffe der Musik zurückzudrängen, ja sie mitunter zur Dekoration herab- und heraufzuwürdigen. Es stritt die Musik, der an sich das Wort wohl entbehrlich war, mit dem Drama, dem an sich die Musik wohl entbehrlich war, um die Oper, die man rasend liebte.

Der hitzige Neffe Rameaus, den Diderot der Welt vorstellte, schreit aus: „Die Leidenschaften müssen stark sein. Die Zärtlichkeit des lyrischen Poeten und des Musikus muß extrem sein. Die Arie ist fast immer am Schluß einer Szene. Wir brauchen Ausrufungen, Interjektionen, Suspensionen, Unterbrechungen, Bejahungen, Verneinungen. Wir rufen, wir flehen, wir schreien, wir seufzen, wir weinen, wir lachen von Herzen. Keinen Witz, keine Sinngedichte, keine hübschen Gedanken, das ist zu weit von der einfachen Natur." Die Musik, die durch diesen Mund spricht, verwirft alle Kompliziertheiten der Seele und des Denkens, sie ruft nach einfachen, verständlichen Situationen, nach den großen Leidenschaften, den allgemein menschlichen Szenen. Die Iphigenien treten hervor, die Alceste und Orpheus und Daphne und Tetis und Jason und alle mythologischen Figuren, deren Schicksale einfache und bekannte sind. Das Sagenhafte rückt sie aus den realen Bedingungen, idealisiert ihre Lebensführung, empfiehlt sie der Musik, deren Ehrgeiz sich auf abgearbeiteten Stoffen besser erfüllt. Die Musik umgibt sie dafür mit einer Aureole, nach der sie sich sehnten, als sie sich entschlossen den Weg vom Drama in die Oper zu nehmen, umkleidet sie, mit den Künsten der Virtuosität, mit den letzten Rührseligkeiten ausströmender Seelen. Und die Völker folgen nach, die Völker aller Mythologien, bis nach Persien und dem Nordland, die Völker der neuentdeekten deutschen Mythologie, keltische und slawische Verwandte, die Heiliggesprochenen aus der Geschichte um Nero und Alexander, die romantischen Wesen um Armida und Roland und Tankred, alles, was je die Literatur oder die Historie in das allgemeine Bildungsbewußtsein der Menschen senkte, als Namen für bekannte Schicksale, als Träger der ewig wiederkehrenden Empfindungen von Herrschsucht, Liebe, Neid und Rache. Sobald sich ein Literaturstoff genügend abgesetzt hat, um Zitat werden zu können, greift die Musik nach ihm und knechtet sich ihn. Ein Fischfang sondergleichen von einer Kunst in der anderen, keine Umsetzung wie in der Malerei, sondern ein Fischfang mit Zubereitung und Sauce. Ist es künstlerisch hoch zu schätzen? Ich glaube: niemals hatte eine der vielen textgedichteten, auch keine der fertig komponierten Iphigenien ihre höchsten Rivalinnen aus dem literarischen

Fach nur ansehn dürfen, ohne zu erröten. Aida war ein frei erfundener Text, eine schöne Maske. Hans Sachs, der nicht errötet, hat immerhin gelebt. Er war der erste textgedichtete Mensch, der sich nicht zu schämen brauchte.

Grimm sagt in der Lettre sur Omphale: „Ein Gott kann staunen machen, aber kann er interessieren?“ Mehul schreibt einmal: „Ich habe immer empfunden, daß es leichter ist, Paladine als Senatoren und Konsuln singen zu lassen.“ Der eine ist für das reale Leben, der andere dagegen. Sie einigen sich in der Mitte, bei der Romantik, die die Verarbeitung zur Oper am ehesten verträgt. Was tut denn die Oper? Soll sie immer ein Schäferspiel sein, wie sie es war, als man der Gegenwart nicht ins Auge sehen konnte? Sind Opernfiguren Gespenster, anakreontische Puppen, unkontrollierbare Ritter oder Halbgötter aus einer wesenlosen Zeit? Ah, sie singen. Man singt nicht im realen Leben, und die Götter sind nicht unsere Götter. Also nehmt die Mitte, Menschen, die immerhin noch Menschen sind, aber doch singen dürfen, weil sie in einer zeitlosen Zeit lebten, wo man ihnen alles zutraut, selbst diese wunderbare Gabe, im Gesang ihre Seele zu öffnen, die erschütterndste Kunst, die wir kennen. Welch Zweifel! Die erschütterndste Kunst und wesenlose Wesen, menschliches Glück und Schmerz und Geschichte, Mythologie, Romantik oder gar — Bibel? Die Hamburger Oper am Gänsemarkt, in deren Komitee ein Lizentiat war, begann ihre Tätigkeit 1678 mit einem Singspiel „Adam und Eva“, das nächste Jahr gab es „Die Makkabäische Mutter“, zwei Jahre darauf die Oper „Die Geburt Christi“. Heute entsetzen sich die Milliardärstöchter von New York vor der Wilde-Straußschen Salome, die an Ernst und Tiefe sämtliche Hamburger Texte glatt niederschlägt. Vielleicht wenn man einen Hanswurst an den Hof des Herodes brächte? Damals genierte man sich nicht. Joseph in Ägypten und Samson ist erlaubt, das Alte Testament. Ist die Bühnenmusik eine so vergnügliche Dirne, daß man ihr das Neue Testament nicht anvertraut? So leidet sie an den Sünden ihrer Väter. Schreibt Militäropern. Die Uniform ist die letzte Möglichkeit einer modernen Mythologie.

Ich schweife in den Stoffverlegenheiten der Oper umher und rette mich in die Buffa.

Ich weiß nicht, ob die Oper sich entschloß, dem alltäglichen Leben näher zu treten, weil es furchtbar komisch für die Musik ist, Milchfrauen und Bauernlümmel in Töne zu setzen, oder weil es die Poesie kitzelte, rührende und einfache Geschichten aus dem Dorf dem reinen Ausdruck dieser seelenvollen Kunst zu übergeben. Jedenfalls traf es sich. Die Romantik der Seejungfern und Ritterabenteuer schleicht sich unter der Decke der Musik in

die Mythologie, und das Leben Venedigs, galante und bissige Szenen schleichen sich in die romantische Oper. Der Momus in Cavallis Tetis, der stotternde Demo in seinem Jason sind Volkstypen vom Markusplatz. Sie singen zu hören macht unbändigen Spaß. Es ist, als ob sich die musikalische strenge Form belebte, wenn sie unmusikalischen Regungen angepaßt wird. Sie wird Witz. Der Buffoton ist die reizendste Paradoxie, zu der die Musik fähig ist, ein wirkungsvoller Widerspruch zwischen einer höchst alltäglichen Laune und dem feierlichen Ernst einer gegliederten Form: eine Anwendung von gewöhnlichen Begrüßungen, höchst gleichgültigen Erzählungen, ungeheuer wichtigtuenden Renommagen, tausendmal dagewesenen Lamentationen, Duckmäusereien, Verstellungen und Feigheiten auf die ehrbare und festgenietete Form des Rondos, der Arie, des Marsches, des Tanzes. Erkennt man, was das bedeutet? Der Widerspruch der Oper wird These, die Paradoxie Stil. Die Buffooper wurde die Lösung des ganzen Opernrätsels, indem sie aus dem Schmerz eine Wollust machte, aus der Unmöglichkeit einen Witz. Die Opera seria ist noch halb möglich, darum sehr problematisch: die Buffa ist ganz unsinnig, darum durchaus möglich. Gegen Iphigenie kann man einwenden, daß sie sich pathetisch maskiert. Gegen Papageno kann man nichts sagen: es ist der Karneval aus Absicht. Von den ersten Buffofiguren konnte man Großes prophezeien: Hier hat die Musik die Waffen niedergelegt und gelacht, daraus wird Wundervolles werden, daraus wird Echteres werden als aus allem vergeblichen Ernst, der sich spreizt und langweilt, daraus wird Geist sprühen, Feuer, Erfindung, Witz und Laune, und schließlich wird man diesen von der Musik so flott auf die Beine gebrachten Leuten vielleicht mehr Mitleid und Rührung gönnen als allen hehren singenden Wesen, die uns die Ungeheuerlichkeit ihrer hundertmal dagewesenen literarischen Empfindung schildern wollen. Es melden sich die kleinen Leute zur Oper, die gänzlich unmythologischen. Die Oper fühlt, daß in deren einfachen Empfindungen vielleicht mehr musikalische Hoffnungen liegen als in den, oft durch unendlich gehäuftes Material barock verwickelten hohen Gesellschaftsszenen der alten Seria. Die komische Oper setzt ihre Lyrik an. Ja sie setzt zeitgenössisches Kulturgefühl an. Figaro wird aus einem Barbier ein Revolutionär. Ja, sie vergißt ganz ihre komische Herkunft und gibt sich als musikalisches Lebensstück mit dem letzten Ausdruck aller gesungenen Schmerzen und Freuden. Ganz schnell kommt die Oper auf diesem Wege dem realen Leben nahe. Bis zur Tragödie des Dorflebens im neuen italienischen Stil, bis zur Fedora, bis — keine Grenze mehr zu sehen ist. Wo ist nicht Musik? Die musikalische Anschauungsfähigkeit durchdringt alle Stoffe. Musik ist unter den Nihilisten, im großen Salon, im Erwachen des Pariser Tags, unter einer Lampe,

DEPART DES COMEDIENS ITALIENS EN 1697
Gravé d'Apres le Tableau Original peint par Watteau haut de 1 pied 7 pouces sur 1 pied 11 pouces de large

ITALORUM COMŒDORUM DISCESSUS ANNO MDC.XCVII.
Sculptus juxtà Exemplar à Watteauo depictum cujus altitudo 1 pedem cum 7 unciis et latitudo 1 pedem cum 11 unciis

Abzug der italienischen Truppe 1697. Stich von Jacob nach Watteau

in einem Baum, auf den Lippen eines Narren und in der Mühle eines Berufs. Wo ist nicht Musik? Ja, wo ist nicht Mythologie und Ewigkeit und Stimmung und Erinnerung, wenn die Musik sie uns lehrt zu finden? Die Musik macht alles zur Poesie, und die Poesie lohnt es ihr durch anständige Haltung. Immer? Wenn die Musik alles poetisch macht, so verführt sie die Poesie zum Leichtsinn und Dilettantismus; wenn die Poesie aber ihre letzte Parole ausgibt, verführt sie die Musik zur Aufdringlichkeit und Geschwätzigkeit. Wieder sind wir auf dem Punkte. Die Buffooper der Tragödie und die Tragik der Buffooper.

Was geschieht? Der Kampf zwischen den musikalischen und den poetischen Ansprüchen hört niemals auf. Ich kenne Musiker, die jedes Stück auf eine Oper prüfen, und Dramatiker, denen jede Tristanaufführung unerträgliche Schmerzen bereitet. Die Wahrheit ist, daß die Musik in jedem Menschen, in dem sie sitzt, alle Energie durchstrahlt und in jedem Werk, an dem sie teilhat, unbedingt nach der Macht strebt und sich selbst Schäden zu er-

setzen weiß. In der Oper *suchte* sie erst das Unreale, um ein breiteres Feld zu haben, dann *macht* sie das Unreale, um ein größeres Recht zu besitzen. So wächst ihre Herrschaft. Gleichzeitig wächst die Selbständigkeit, Freiheit und Schönheit der Poesie, und die Spannung ist nun eine doppelte.

Die Rechte, die die Musik dem Stoff gegenüber ausübt, bestanden zunächst in einer starken Vereinfachung. Der Text soll etwas Typisches bekommen, die Szenen konventionell und gleichsam immer bekannt sein, da die Musik gute Voraussetzungen braucht, um auf ihre Art tüchtig arbeiten zu können. Es gibt daher ein ganzes Arsenal typischer Szenen, die sich mit Nuancen stets wiederholen. Ich rolle einige der Filme auf, die unermüdlich in diesem Genre kopiert worden sind. Das Echo antwortet dem Klagenden, zwei Verliebte nehmen Abschied, ein Trinklied wird geschmettert, ein Zankduett abgefeuert, oder die Feierlichkeit des Orakels (seit Cavallis Tetis), eine Aufführung in der Oper (seit dem Paris-Urteil-Intermezzo in demselben Stück), ein plötzliches Gewitter, die Stille-Stille-Chöre, oder die große Rachearie, der hohe Fluch, Soldaten im Krieg mit Marsch, Jagd, Ständchen, Verführung und Entführung, Ausrufer, Verspottungen, Tierstimmen, das Flehen um ein Leben, die Soloarie der weiblichen Hauptfigur, Verkleidungsmotive, Befreiungsmotive, Himmelsszenen und Höllenszenen mit Feuerzauber, der schlafende Held in der schönen Natur (Rinaldo und Siegfried), die große Erzählung im dritten Akt, der solenne Aufzug — man könnte eine alte Oper beinahe aus diesen etikettierten Szenen zusammensetzen, die sich als musikdankbar erwiesen haben. Man könnte nicht bloß Szenenepidemien, auch ganze Stoffepidemien konstruieren: vom Donjuanballett Glucks bis zur Buffooper Mozarts, die an dem Übergangspunkte zur Tragödie steht, von der Cestischen La Dori, wo ein Mann als Frau verkleidet seine gefangene Gattin rettet, bis zu den Fidelioopern des Gaveaux, des Paer, zu der „Farsa sentimentale" dieses Inhalts bei Simon Mayr, bis zu Beethovens einsamer Oper, die Josephepidemien nach Mehul, die germanistische Epidemie nach Wagner — man studiere die erschreckend gleichartigen Themen in Riemanns Opernlexikon, man lese einen Artikel von Preibisch im zehnten Sammelband der I. M. G. bloß über sämtliche Türkentexte und alle Kompositionen der Serailentführung. Wenn es ein Recht der Musik war, sich diese typischen Stoffe so billig einzurichten, so hat sie dieses heute sicherlich durch die Ansprüche der Poesie so ziemlich verloren. Wir sehen noch typische Zusammenhänge zwischen dem Vampyr, Hans Heiling und dem Fliegenden Holländer, der Euryanthe, Templer und Jüdin und dem Lohengrin, Alberich, wenn er flucht, erinnert sich schwach noch seiner fluchenden Opernvorfahren, die Nixen der Nereiden, Kundry der Armida und Falsirena,

die Erda der Deae ex machina, aber im allgemeinen hat die Stereotypie des Textes aufgehört. Richard Strauß weiß gar nicht, daß Grétry schon eine Elektra komponiert hat. Man hütet sich davor. Man vermeidet die Familie. Die Musik ist machtvoll genug, alle Szenen des Lebens und der Mythologie in ihre Sphäre zu heben, und die Poesie ist selbständig genug, ihr statt Klischees originelle Erfindungen zu überliefern. Die Intensität beider ist gewachsen. Aber die Doppelschaukel geht dadurch nur noch heftiger nach beiden Seiten: bis man den Dichter unter der Musik nicht mehr versteht.

Und noch eine Wendung: die Musik neigt zur Versöhnlichkeit. Wie Brahms sein Schicksalslied aus den pessimistischen Niederungen des Hölderlinschen Gedichtes musikalisch wieder in die milden Regionen der Götter zurückführt, so scheut oder scheute die Musik immer vor dem Eingeständnis der Tragödie. Die Mystiker unterscheiden eine seraphische und eine dämonische Musik. Ich glaube, diese Kunst liegt noch vor der Differenzierung, in Engel und Teufel. Sie gibt selbst dem Leid eine Verklärung, indem sie es seines Schmerzes entkleidet und es als ruhige Tatsache, als Naturereignis in den Ring alles an sich so neutralen Geschehens einreiht. Es dauerte einige Zeit, bis sie sich in der Oper dazu entschloß. Von den sinnlosen Amüsements nicht zu reden, denen sie in den rohen Texten der sensationellen Hamburger Oper oder in allen willkürlich zusammengestellten Opernteilen, den Pasticci Spectacles coupés, Quodlibets, zu dienen hatte — im Ernstfalle wendete sie das Geschick ihrer Textbefohlenen gern zu einem freundlichen Ende und verbesserte manche Winterlandschaft alter Sagen bewußt in ein Sommerklima, das dem idealen künstlerischen Bedürfnis zu entsprechen schien. Die Malerei drang in den Winter ein, die Musik in den Schmerz. Wagner erzählt in seinen „Erinnerungen an Auber", wie erschütternd neu dessen tragischer Schluß in der „Stummen" auf die Zeitgenossen wirkte — wie sich Spontini noch weigerte, seine Vestalin mit der Begräbnisplatzszene enden zu lassen, nein, es mußte noch der Rosenhain mit dem Venustempel kommen und das glückliche Paar zum Altar geleitet werden. Wer empfindet heute den tragischen Opernschluß als Kühnheit? Man sucht in der Geschichte der Oper langsam nach den ersten Wahnsinnigen (in der Nina Dalayracs), nach den ersten Verzweifelnden, stumm Tragischen, die sich an den Schluß wagen (die Armida Glucks, die Kalypso in Mayrs Telemaco). Es gab indessen viele Lucias, die ihren Wahnsinn in Koloraturen ausströmen, und Liebestodverklärte, die aus poetischer Gerechtigkeit sich hinreißend schön einer Musik opfern, die ihren eigenen lyrischen Vorteil davon hat. Nichts ist so gewöhnlich, daß es von Musik nicht gehoben werden könnte, und nichts so leidvoll,

daß es die Musik nicht trösten könnte — sagt die Musik und damit erweitert sie ihre Macht und stachelt die Poesie nur zu neuen Taten an — Teurer Helde, wie liebt' ich dich — ließ ich dich nicht? Aber wer weiß, wie ihr das bekommen wird: kurzlebig ist alles Tragische auf der Erde wie auf der Bühne.

Dann die Sprache

In dem Kampfe um den Stoff der Oper ist es beiden Gegnern nur gelungen sich stärker zu machen. Sehen wir weiter zu, gehen wir zur Sprache über, und dann zur Deklamation. Nun wird es schwierig. Die Musik hat so viel elementare Kraft, Beweglichkeit, Sinnlichkeit auf ihrer Seite, daß die Poesie gehörig ihre Points wird vermehren müssen, um ihr standzuhalten. Die Sprache scheint ihre Domäne. Die Musik ist international, die Sprache national. Wie verträgt sich das? Die Sprache trennt die Völker mehr als ihre Rasse, die Musik vereinigt sie mehr als alle Verkehrsmittel. Das Musikdrama ist in einer bestimmten Sprache geschrieben, deren allgemeine Verständlichkeit nicht über die Grenzen des Landes hinausreicht, deren Atmosphäre und Klima dem Lande eigen ist, deren Verhältnis zur Musik im Gesange ein verschiedenes wird sein müssen. Sehen wir zu.

Die italienische und die französische Oper lagen in dem heftigsten Kriege, den die Musikgeschichte kennt. Es tritt eine ganz scharfe Differenzierung des Geschmacks und Stils ein. Aber dieser Krieg hat zwei verschiedene Gesichte. Politisch, als Machtfrage, wird er lange Zeit zugunsten der Franzosen entschieden, indem vom 17. Jahrhundert an alle Versuche der italienischen Oper, in Paris festen Fuß zu fassen, nach gewisser Zeit abgeschlagen werden, von den ersten Herüberziehungen der Italiener unter Mazarin bis zu dem Siege Glucks über Piccini. Diese Repressalien sind Notwehr. Denn die französische Nationaloper, die von Lully begründet ist, fühlt sich unsicher vor der erobernden Liebenswürdigkeit der Italiener, verbietet und schließt ihnen immer wieder ihre Theater. Literarisch genommen sieht die Sache ganz anders aus. Die Kunstregierung liebte wohl die französische Oper, das Volk neigte zu den Italienern. Die ganze Literatur des eigenen Landes tritt, mit geringen polemischen Ausnahmen, für den Stil der Fremden ein. Bis man sich schließlich, durch die Persönlichkeit Glucks bezwungen, sowohl machtpolitisch als kunstliterarisch für dessen Oper einsetzt, die ja gar nicht national französisch, sondern von einem Deutschen in fremder Sprache besorgt war. Welches Schauspiel! Tatsache ist: die gebildeten Franzosen opfern ihre eigene Sprache den bestechenden Vorzügen einer fremden Musik.

Man lese, wie Raguenet 1702 in seiner Parallèle des Italiens et des Français die Werte beider opernliebenden Nationen abwägt: die Italiener machten zu konventionellen Arien einen Canevastext, die Franzosen liebten das wirkliche Drama, jene neigten zu weichlichen und kastrierten Stimmen, diese haben die vollen schönen Tiefbässe, jene haben zur Abwechslung nur ihre Buffointermezzi, diese die großen Tänze und Chöre, und wären in Kostümen besser und spielten gebundener die Geige — aber, aber was kommt gegen die italienische Sprache an, wie stramm und kühn sind ihre Arien gebaut („sie hasardieren, aber sicher des Erfolgs"), wie verbindet sich bei ihnen das Zarte und das Lebhafte, und Raguenet schreibt einen berauschten Hymnus auf die italienische Melodie. Ein gewaltiger Literaturstreit hebt von dieser Schrift um den Wert der beiden Opergenres an, blendende Parodien auf die Langweiligkeit der französischen, unbeschränkte Loblieder auf die Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit der italienischen Oper, bis hin zu den Enzyklopädisten, deren musikalischer Wortführer Rousseau seine flammende Lettre sur la musique française gegen die französische Sprache verfaßt: ein Werk, wie einst das Raguenetsche, schön geschrieben für eine fremde Melodie gegen das eigene Idiom, das dem Autor ein so williges Instrument ist. War je eine solche Verwicklung der Instinkte da? Italiener, sagt Rousseau, singen Arien von Lully ohne jedes Gefühl, wie man arabische Worte, die man nicht versteht, in französischen Buchstaben lesen würde. Ein Armenier, erzählt er, hört französischen Gesang — er ist stutzig, er hört Italiener, sein Herz lacht ihm. Die italienische Sprache ist süßer und sie ist kühner in ihren Modulationen und sie ist präziser in ihrem Rhythmus. Wer von den Völkern der weiten Erde gibt ihm nicht recht? Die Musik fand in dieser Sprache ein Instrument, so weich und vokalig und rhythmisch, daß sie ihren größten Trumpf ausspielen konnte: vor Schönheit der Sprache die dramatische Ehre des Inhalts zu verachten, das Wort unterzulegen und den Sinn zu zerstören. In dieser Oper herrscht die Musik, war die Sprache als nationaler Gehalt an dramatischen Empfindungen Null — eben weil sie so musikalisch war. Der italienische Text wurde ein Singtext, kein Drama der Italiener. Die Frage war, ob die anderen Sprachen sich das gefallen lassen würden. Wer die Musik leidenschaftlich liebte, konnte ihr wohl das italienische Kostüm gestatten. Wer den Text in der Oper als Teil der nationalen Poesie hoch hielt, mußte remonstrieren — oder aus seinem Klima heraus etwas Neues versuchen.

Man mache sich die Gegensätze klar: der Italiener komponiert Opern aus Musik und macht den Text dazu — der Franzose, ein Sprachenmensch viel eher als ein Musiker, schafft sich ein nationales Drama und komponiert

es. Die Musik siegt immer. Darum siegte Italien und versuchte Frankreich sich offiziell zu halten, während es künstlerisch längst kapituliert hatte. Nachdem der Sieg der Musik entschieden war, findet kein Franzose mehr darin eine Schwierigkeit, eine französische schöne Oper zu schreiben. Seine Poesie beugt sich dem musikalischen Genie seiner besten Meister, und dieses Genie beseitigt alle Paradoxien sprachlicher Scheidung, indem es sie nur schafft, um sie zu überstrahlen.

Der Dritte war der Deutsche. Der Deutsche kommt immer zuletzt, aber dann auch gehörig. Der Deutsche kam so spät, daß nicht einmal mehr, wie die Franzosen gegen die französische Oper, die Deutschen gegen die deutsche Oper schreiben wollten oder konnten. Erst als sie vollständig mit der italienischen Oper durchsetzt waren, erhoben sie den Kopf und fragten schüchtern nach der Nationaloper. Burney reist durch Deutschland und wundert sich, daß man hier gar keine eigene Oper habe — dann hört er von Hiller. Heinse schreibt: „Vielleicht schon binnen wenig Jahren, wenn eine Nationaloper erscheint, das ist eine deutsche Oper mit Volksmelodien, die allgemein gefallen, gleichen die deutschen Städte Neapel, Paris und London." Und Mozart: „Jede Nation hat ihre Oper, warum sollten wir Deutsche sie nicht haben?" Der „Freischütz" ist die erste wirkliche deutsche Oper, nachdem ganz langsam und vorsichtig die deutschen Residenzen die eingebürgerte italienische Opernwirtschaft durch heimatlichen Personalbestand und deutsche Texte umgewandelt hatten — Wien mit Umlauff, Mannheim mit Holzbauer. Erst Weber beendet den Krieg gegen Italien. Vor Webers Tätigkeit in Dresden wird Mozarts Zauberflöte und Weigls Schweizerfamilie für diese Bühne noch italienisch umgebildet, um gegeben werden zu können — was ein Onkel Richard Wagners, Adolf Wagner, besorgte. Welche Ironie! Weber kollidiert in Dresden mit dem italienischen Kapellmeister Morlacchi, dessen Andenken noch in den vierziger Jahren bei der Dresdener Intendanz höher stand als das seine, er wird in Berlin als der passive Führer gegen Spontini ausgespielt. An dem denkwürdigen Abend, da Spontini das Berliner Pult unter dem Hohn des Publikums verlassen mußte, ist erst der deutsche Sieg ganz entschieden. Das aber war ein reinlicher und gerader Kampf gewesen. Es kam Wagner und der europäische Siegeszug der deutschen Oper. Und wieder rückte die Cavalleria ein und — wieder beginnt man das alte Italien mehr zu lieben? Aber es ist ungefährlich geworden, weil es Stil wurde.

So stehen, von den kleineren musikalischen Völkern abgesehen, die drei großen Opernnationen in ihrer Selbständigkeit nebeneinander. Die italienische Bemutterung wird abgelehnt. Durch die Betonung der eigenen Sprache wird das eigene Klima gestärkt. Und durch die Stärkung des Klimas wird

auch die internationale Musik nationaler gefärbt. Es gibt eine italienische, eine französische, eine deutsche Opernmusik, im Charakter verschieden. In diesem Sinne wirkt die Allgemeinheit der Musik, die die Differenzierung in der Sprache nicht vermeiden konnte, schließlich auf sich selber zersetzend und dennoch befruchtend. Die gesangliche Oper Italiens, die lyrische Frankreichs, die symphonische Deutschlands werden Kunstgattungen.

Die Geschichte ruft nach einem Ausgleich. Wie kann man die Antinomie der Musik und der Sprache überwinden? Die Musik, wenn sie stark ist, bleibt nicht im Lande, die Sprache geht nicht gern aus dem Lande. Die Musik hat ein deutliches Bestreben zum Gleichgewicht, die Sprache zum Spezifikum. Und nun hebt eine gewaltige Freizügigkeit und Umlogiererei an, die die Opern und Komponisten aller Orte unheimlich durcheinanderbringt. Was bedeutet sie? Den Herrschaftsdrang der Musik, die die widerstrebenden Eigensinnigkeiten der Sprache zu überwinden trachtet. Entweder wird geschwindelt, wie bei Weigl und Mozart in Dresden, überall, wenn es nötig erscheint, ein heimisches Werk unter italienischer Flagge besser einzuführen. Oder man importiert Stückchen fremder Opernsprache in die inländische: wie jene italienisch-französischen Einschiebsel, die sich die Hamburger deutsche Oper gefallen lassen mußte, und die italienischen Intermezzi der Opera comique in ihren Anfängen. Oder die Musik verpflanzt ihre Jünger zum Zwecke ihrer Propaganda in fremde Residenzen: der Italiener Cesti wird Kapellmeister und Komponist in Wien, Steffani zieht nach Hannover, Lotti und Porpora nach Dresden, Galuppi nach Petersburg, Caldara und Conti nach Wien, Jomelli nach Stuttgart, Händel nach London, Bononcini nach Berlin und so fort alle Träger des italienischen Opernruhms an den Städten ihrer Triumphe. Oder der Komponist verleugnet seine heimatliche Sprache und komponiert zu einem ausländischen Text: die Italiener Lully, Duni, Rossini, die Deutschen Gluck und Meyerbeer französisch, die Deutschen Händel, Mozart, Nicolai italienisch, der Italiener Salieri sogar eine deutsche Oper, „Der Rauchfangkehrer". Oder man macht die nötigen Bearbeitungen — von Cavallis Serse über den Orpheus von Gluck bis zum Tannhäuser eine ganze Reihe charakteristischer Verpariserungen. Oder — enfin, man übersetzt. Die Übersetzungen werden die schlimmste Rache, die die Musik an dem Eigensinn der Sprache nimmt. Sie haben zu einer unendlichen Folge von Sinnverdrehungen und Sprachverzerrungen geführt, die man literarisch nicht für möglich halten sollte. Die üblichen Übersetzungen, besonders neuerer ausländischer Werke, Carmen, Troubadour, Cavalleria, sind Martern für das deutsche Sprachgefühl. Sollen

wir fremde Opern in ihrer Originalsprache aufführen? Es hat sich gezeigt, daß das in Ländern ohne starke Nationaloper, wie England und Rußland, möglich ist, daß es sich aber nur aus Rücksicht auf Bühnengäste bei uns ausnahmsweise einführt. Der ideale Zustand wäre es. Nie wird, selbst Hermann Levi, eine Übersetzung gelingen, die das fremde Wort genau unter die gegebene Melodie preßt, und nie wird sich das fremde Idiom so harmonisch der gegebenen Musik anschmiegen. Es hat sich die Poesie gegenüber der Siegesbewußtheit der Musik eine kleine, aber feine und unglaublich wirksame Revanche bewahrt: sie hat in der nachdrücklichen Betonung einer guten Deklamation aus der in der Sprache schlummernden Musik eine wache Musik geschaffen, die ihrer Heimat nicht mehr ganz untreu sein kann. Die schmelzende italienische Sprache hat ihrer Musik die Flügel der Freiheit gegeben, die französische weiche Sprache ihrer Musik den lyrischen Zauber, die harte und kräftige deutsche Sprache ihrer Musik den Explosionston und die Sehnsucht nach dem konsonantischen Orchester.

Dann die Deklamation

So kommen wir auf die Deklamation. Madame de Motteville sagte, das Opernsingen sei ihr zuwider. Es störte sie (was bei der langweiligen altfranzösischen Oper kein Wunder war) die Musik zum Texte. Sie sprach offen aus, was nach ihr viele verheimlichten. Viele finden es unerträglich, daß man sich hinstellt und Worte singt. Kann überhaupt die Sprache und die Musik einträchtig zusammengehen? Es scheint nicht. Entweder ist die Musik selbständig in ihrer Form und Linie, dann knechtet sie die Sprache — oder diese wahrt ihre Gesetze, dann ist jene nur eine Art Erhöhung von ihr und maßlos eintönig. Um die Wahrheit zu sagen: dieser Fall ist nie ganz ausgefochten worden, er ist nicht auszufechten. Die Musiker können nicht ganz gegen die Deklamation sündigen, und die Deklamatoren sich nie der schönen Wirkung einer absoluten musikalischen Wendung ganz entschlagen — es sei denn, sie sind Puritaner wie Debussy. Man macht es ein bißchen so und ein bißchen so. Schubert ist nicht undeklamatorisch und Hugo Wolf nicht unmelodisch. Die Praxis des wundervollen Liedes schlägt alle Betrachtungen nieder. Es geht. Es muß gehen. Weil es unmöglich, unlogisch ist, ist es schön. Der Gedanke leuchtet, die Sprache entfaltet sich, die Musik bricht heraus — in diesem Kampfe enthüllt sich das Herz. Das Lied ist der Sieg des irrationalen Gefühls.

Gehen wir der Reihe nach. Die Pantomime ist das Umgehen des Worts. Der Fall ist der einfachste. Der Effekt des stummen Spiels, das in den höch-

sten Lebensszenen, denen des Todes und denen der Liebe, das Wort nicht mehr kennt, nicht mehr braucht, ist rein, aber beschränkt. Ich hätte sehen mögen, wie die Pantomime wirkte, als die staatlichen Pariser Bühnen der komischen Oper selbst den Dialog verboten und die Szene unter Erklärung von Plakaten nur gemimt wurde. Das Schweigen des Worts darf nicht Not, sondern kann nur Pointe sein. Gewisse magnetische Situationen gestatten es: wenn Othello die Desdemona würgt, wenn Walther und Eva sich im Hause von Sachs wiedersehen, wenn Beckmesser Walthers Lied findet. Oder die Pantomime scheidet ganz aus dem Betriebe der Oper und wird selbständiges Werk. Noverre dichtete darin Tragödien derselben mythologischen Texte, wie die Opern seiner Zeit sie liebten. Adams Giselle ist der beste Niederschlag der Oper in eine Pantomime: angereihte Schatten von Rezitativen, Arien, Chören, die Operntechnik, vom Orchester vermittelt, auf Mimik übertragen. Ist Nichtsprechen wahrscheinlicher als Singen? Nun, es ist eine Sache für sich, und die Oper nimmt sich daraus, was sie brauchen kann. Sie nimmt überall.

Die nächste Stufe: man läßt gesprochenes Wort und begleitende Musik nebeneinander laufen. Man nennt das Melodrama. Rousseau schrieb seinen sehr schwächlichen Pygmalion, und Benda machte gleich nach ihm mehrere mythologische Melodramen, die Aufsehen erregten. Goethe ließ seine Proserpina so aufführen. Bis heute ist in gewissen Kreisen die Sehnsucht nach dem Melodrama nicht geschwunden: man sieht darin eine Lösung des Opernproblems. Es ist aber keine Lösung, sondern eine Vermeidung. Die Oper hat auch davon stellenweise Gebrauch gemacht, sie nimmt überall. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war das Melodrama eine typische Szene. Bisweilen bleibt aber nur das kurze gesprochene Wort über der Musik stehen: am wirksamsten, wenn es einen erregten Umschlag des Gesanges in die tonlose Sprache darstellt, wie an den Schlüssen der Cavalleria und der Bajazzi. Im allgemeinen ist für die Abneigung des Musikers gegen das Melodrama die Metamorphose von Humperdincks Königskindern bezeichnend. In der ersten Fassung war die Deklamation mit stummen Noten angedeutet. Aus dem verschämten Gesang ging dann die reguläre Oper hervor.

Die nächste Stufe: gesprochener Dialog und gesungene, begleitete Musik wird hintereinander gelassen. Man verlegt das Tatsächliche in die Sprache und das Lyrische in die Musik: eine Opernform, die lange Zeit sich gehalten hat, besonders in Paris, wo die niedere komische Oper als eine Art Domestikenklasse sich gesetzlich nicht der höheren rezitativischen Musik der großen Oper bedienen durfte. Cherubini, Kreutzer, Le Sueur verleugnen die

Rezitative und schreiben Dialog, um auf dem Théâtre Feydeau aufgeführt zuwerden. Der Geschmack dafür ist verschieden. Stradella hatte schon den Dialog benutzt, die venezianische Oper neigte nicht dazu, in Deutschland sah man es gern. Heute ist es das Recht der Operette. Mozart gibt man bald mit Dialog, bald mit Rezitativen. Wie ist das ästhetische Urteil? Wird halb gesprochen, halb gesungen, gewinnt die Musik an stilisierender Kraft, sie isoliert sich mehr in ihrem Charakter, sie entwickelt mehr ihre Zauberformel. Andererseits ist die Umschaltung eine gefährliche und paradoxale. Die Widersprüche der Oper werden greller beleuchtet, das Nichteinheitliche wird schärfer betont. Es ist eine Konzession an die Selbständigkeit der Sprache, die man nicht für immer ausgehalten hat. Die Dialogoper blieb inferior. Die Musik hat mehr und mehr diese Keile unkomponierter Dramen ausgetrieben. Eine Oper, die etwas auf sich hält, duldet heute keine Sprechintermezzi mehr. Sie fühlt sich einfach zu symphonisch dafür. Was sie ist, will sie ganz sein — das ist so die Art der Musik.

Also läuft Wort und Ton gleichzeitig in einem. Nachdem die Musik dies fertiggebracht hat, beginnt der Kampf um die Silbe. Die schöne Melodie will sich unabhängig vom Wort behaupten. Sie zerreißt den Sinn und den Akzent des Worts in alten deutschen Liedopern bis zur Unkenntlichkeit: sie frißt es auf, wenn sie nur ihre Linie bewahrt. Oder sie läßt das Wort stehen, wo es steht, und entwickelt über ihm ihre ganze Beweglichkeit, in beliebig langgezogenen Silben, in sprühenden Koloraturen, die über irgendeinen Vokal ihre eigenen Läufe besorgen, bis sie nach Minuten absoluten musikalischen Vergnügens das Wörtchen wiederfinden, das sie einst verließen. Oder sie wiederholt die Worte, sooft sie sie braucht, stellt sie um, bröckelt sie ab, ohne Rücksicht auf deren sprachliche Seele, rein als Material ihres gesanglichen Stils, tote Steine für die Paläste ihrer Melodien. Es gibt keinen Musiker, nicht bloß die alten Italiener, sondern ganz puritanische neue Deutsche, dem nicht an einigen Stellen seines Werks das musikalische Herz so aufgegangen wäre, daß er sich zu diesem Morde an der Poesie nicht entschlossen hätte. Der Rausch dieser unwiderstehlich machtvollen Kunst blendet Bildung, Sprachgefühl, Logik, Sinn und Verstand ab. Das Wort demütigt sich und fühlt sich fortgerissen im Strome der Melodie, deren Schwung und Feuer nun doch alle die kleinen Ausdruckswahrheiten überstrahlt, die in seinen Buchstaben ruhen mögen. Schon der alte Caccini, der Erneuerer des deklamatorischen Gesangs, sündigt in seiner Euridice munter gegen das Gesetz. Ist euch an der Weise nichts gelegen? Mich dünkt, 's sollt passen Ton und Wort. Ja, Hans Sachs, so sagst du zu Beckmesser. Und wenn du das schöne, logisch unmögliche und musikalisch überwahrschein-

liche Quintett zum Schlusse führst, so brichst du doch in sein Thema aus und singst auf seine neun Noten die zwei Silben „Weise“ — „diese Weise, was sie leise mir anvertraut im stillen Raum“ mit dem hochgenommenen „sie“ und „an“ und dem Akzent auf „was“ und „traut“, und verlierst dich wonnevoll in seiner Melodie, im Spiel dieser fünf klingenden Stimmen — denn du liebst die Musik.

Kein Wunder, daß das Wort mit allen Mitteln sprachlicher Logik gegen eine solche Überherrschaft sich auflehnt. Es besteht, sooft und soviel es kann, auf der richtigen Deklamation, deren Akzente und Hebungen die Grundlage der Musik bilden sollen. Eine lange Reihe von Kämpfen wird durchgefochten. Ist der gereimte, ist der skandierte, ist überhaupt der Vers einer singenden Musik angenehm? Schon Cavalli mühte sich ab, die weiblichen Versfüße harmonischer in Noten umzusetzen, Heinse noch konstruiert bei Gluck, der sich von der französischen Jambik freier macht, die ganze Folge alter griechischer Versmaße, die er im Rhythmus seiner Musik wiederzuerkennen meint, nach dem abgeblaßten Muster der alten Odenkomponisten. Die gereimte und skandierte Verspoesie hat lange Zeit geglaubt, mit ihren Maßen die Maße der Musik zu geben. Verwickelte Probleme erheben sich. Kann der Takt der Verse dem der Melodie überhaupt entsprechen? Ist der Verston in der Musik möglich, ohne zu ermüden? Vielleicht ist er es im Komischen, weil durch die Verbindung beider Akzentarten, der im Verse und der im Musiktakte, Effekte erzielt werden, die in ihrer Unnatürlichkeit witzig sind. Aber im Ernst — die Versrhythmik wird für die Musik niemals die Bedeutung haben wie die Ausdrucksrhythmik, die mit ihr in der Regel nicht zusammenfällt. Ich sage ein Gedicht auf: der Nachdruck fällt auf die Vershebungen, und die Schlüsse reimen sich — die Musik wird dadurch nur gefesselt, oder ist sie frei, geht der Versakzent und der Reim in ihr spurlos unter, ist also überflüssig. Aber in der Deklamation des Gedichtes ist noch ein anderer Akzent zu merken: der des Ausdrucks, das innere Betonen der Wortfolge nach Bedeutung und Stellung. Dieser Akzent wird der Musik sympathisch sein. In jenem fing sie die Poesie, in diesem können sie sich vereinen. Menetrier in seinen Représentations en musique von 1681 lobt schon die kurzen wogenden Verse des Teofili als besonders musikglücklich: „Choix et arrangement des mots, repos, cadences, rimes“ — der Musiker könne nicht genug darauf achten. Die aufgelösten Verse, versi sciolti alter Italiener, die Perrin bei den Anfängen der Pariser Oper liebte, eine Poesie, fast nur als erhöhte Prosa, von nichts beengt als dem natürlichen Akzent der Sprache wird das Ideal. Die deutsche Sprache hat den Vorzug, wenigstens Versakzent und Wortakzent nie in Konflikt geraten zu lassen. Hier tritt die

Sehnsucht nach dem freien Text stärker als überall sonst hervor. Mozart sagt: „Bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein.“ Verse seien im Text gut, Reime aber schädlich und gefährlich. Goethe, in dem Brief an Kayser vom 23. Januar 1786, sagt, wie er der ewigen Jamben, Trochäen, Daktylen müde geworden und davon abgewichen sei, als Unterlage der Musik. „Vorzüglich hat mich Gluckens Komposition dazu verleitet. Wenn ich unter seine Melodien statt eines französischen Textes einen deutschen unterlegte, so müßte ich den Rhythmus brechen, den der Franzose glaubte, sehr fließend gemacht zu haben. Gluck aber hatte wegen der Zweifelhaftigkeit der französischen Quantität wirklich Längen und Kürzen nach Belieben verlegt und vorsätzlich ein anderes Silbenmaß eingeleitet, als das war, dem er nach dem Schlender hätte folgen sollen . . . ich fing also an, den fließenden Gang der Arie, wo Leidenschaft eintrat, zu unterbrechen, oder vielmehr ich dachte ihn zu heben, zu verstärken, welches auch gewiß geschieht, wenn ich nur zu lesen, zu deklamieren brauche.“ Er meint, daß durch die freien, unterbrochenen Rhythmen der Musiker nur zu neuen Schönheiten angeregt würde, „wie der Bach die lieblichste Krümme durch einen entgegenstehenden Fels gewinnt“.

Nun, dieser Fels war eine Forderung des Bachs geworden. Die Poesie hatte sich gerüstet, mit Versmaßen, Reimen, Strophen, ihrem eigenen rhythmischen Material der Musik auf den Leib zu rücken (sie verwechselte es), da sagte ihr diese, daß sie sich aus Reimen nichts, aus Versen etwas mehr, aus einer schönen rhythmisch ausdrucksvollen Sprache alles mache. Und schon eilt ihr die Poesie zu dienen. In allen Zeiten und Ländern sitzen die Komponisten deklamierend und gut sprechend, ehe sie komponieren. Metastasio läßt seine Texte erst laut lesen, ehe er sie dem Komponisten anvertraut. Lully lernt die Worte Quinaults auswendig, bis sich die Melodie aus ihnen erhebt. Grétry in seinen Memoiren kommt von diesem Problem überhaupt nicht los: einmal schlägt er vor, erst solle der Musiker eine Symphonie etwa wie Haydn machen, dann erst kämen die Worte dazu, in Prosa skizziert, endlich sei beides zusammen als Oper fertigzustellen. Er korrigiert die Musik nach der Deklamation der Clairon. Mit Voltaire unterhielt er sich lange über das stumme *e*. Dieser sagt zu ihm: „Sie sind Musiker und haben Geist, das ist selten.“ Er meint: auf dem Theater genüge es nicht, Musik über die Worte zu machen, man muß sie mit den Worten machen. Heinrich von Preußen sagt zu ihm: „Vous avez le courage d'oublier que vous êtes musicien pour être poète.“ Scheibe in seinem „Kritischen Musikus“, der besten der vielen barocken, pamphletischen Musikschriften Deutschlands im 18. Jahrhundert, ist vielleicht der erste, der über die deutsche Gesangsprache

genauere Untersuchungen anstellt und das Gewissen des Stils wachruft. Von Bach verstand er nichts, vom Theater wußte er gründlich Bescheid. Die französische Sprache ist niemals so verzerrt worden wie die unsere. Was Goethe sich überlegte, was Scheibe etwas methodisierte, ist erst langsam Verpflichtung geworden. Wagners Deklamation war der Sieg. Trotz aller Sünden an sich selbst (die Grétry genau so beging) hat er die Notwendigkeit sinngemäßen Worttons so evident gefordert und bewiesen, daß selbst die neuen Italiener davon abkommen, die Worte nur als Spielball der Musik zu nehmen. Als Strauß' Salome französisch übersetzt wurde, entspann sich eine fast wissenschaftliche Diskussion zwischen Romain Rolland und ihm über die Deklamation der einzelsten Silben. Man verglich unter dem Mikroskop Sprachausdruck und Melos. Die Poesie rieb sich schmunzelnd die Hände. Aber die Musik kicherte schon hinter der Kulisse. Sie kennt ihre Sünder. Sie weiß ganz genau, daß sie durch diesen äußersten Vorstoß der Sprache schließlich doch nichts verlieren, sondern den Feind nur in ihre eigenen Gärten locken wird.

Endlich die Autoren

Ton und Stoff, Ton und Sprache, Ton und Wort — und endlich der Tondichter und der Textdichter. Die Konflikte der Objekte setzen sich in den Subjekten fort. Bontempi in seiner ersten, in Dresden aufgeführten italienischen Oper Paride (1662) sagt: „Meine Kunst in der Poesie erstreckt sich nicht weiter als etwa ein Werklein zur Musika gehörend zu verfertigen; und solches mehr zum Gebrauch meiner eigenen als fremden Sätze; mehr wegen Mangels anderer Poeten als wegen Profession." Aber der Entschluß, selbst schlechte Texte zu schreiben, oder die Fähigkeit, selbst gute zu dichten, findet sich selten beim Musiker. Die Personalunion des Librettisten und Komponisten ist eine Ausnahme. Marcello, die sächsische Prinzessin Maria Antonia, Schülerin von Porpora und Hasse, Rousseau, Lortzing, Wagner — es sind abnorme Fälle von doppelter Veranlagung, die sogar der Gabenverteilung, die die Natur liebt, widerspricht. Der Musiker hat zu allen Zeiten krampfhaft den Dichter gesucht, der ihm den Text zurechtmacht. Wie Grétry es beschreibt (mit vorzüglichen Analysen der Menschen), wie er mit der Laterne seine Dichter sucht, besucht, antreibt, erzieht — so ist es die Regel. Die Musik, immer die erste, gibt dem Komponisten den Vorrang. Der Dichter ist angestellt. Die Verschiedenheit der Musik ist in früherer Zeit das Unbedingte, die des Textes das Bedingte. Operntexte werden gedruckt, den Bühnen verschickt, wahllos und rücksichtslos von den Kompo-

nisten bearbeitet. Sie scheinen Gemeingut. Reichardt auf seiner Pariser Reise 1802 kommt in ein Opernhaus, sieht einen Tamerlan über einen Text, den er einst selbst komponierte, ahnungslos, und mit allen möglichen Ballett-einlagen. Die Texte des Rinuccini, der die ersten Florentiner Opern dichtet, werden unbesorgt von verschiedensten Komponisten nacheinander vertont. Metastasios Texte sind jeder fünf- bis sechmal komponiert worden (von Hasse allein meist doppelt, einige sogar vierfach, noch Mozart nahm seinen Titus, der 56 Jahre alt war. Glucks Innocenza wird als Pasticcio aus den verschiedensten alten Szenen Metastasioscher Texte bunt zusammengesetzt. Die Zeiten haben sich geändert. Die Würde der Poesie duldet keine Vogelfreiheit der Operntexte mehr. Nicolai und Verdi komponieren dieselbe Falstaffepisode, Puccini und Leoncavallo dieselbe „Bohème", aber die Texte wiederholen sich nicht. Damals stellte man Hofpoeten an, die für das Material zu sorgen hatten. Am Ende des 17. Jahrhunderts sitzt an jedem Hofe einer: in Wien Silvio Stampiglia, in Hannover Hortensio Manso, in Dresden David Schirmer, später in Wien Zeno und der berühmteste von allen, Metastasio, der aus einem Wunderkind ein Philister geworden war, der Hofmythologiedichter mit einer Routine, wie sie nur noch Scribe für die moderne Oper, als Typ des Librettisten, wiederholt. Aus ernstem, gemeinsamem Streben oder einfach aus Gewohnheit bilden sich die Ehen zwischen Komponisten und Librettisten, besonders in Frankreich en vogue: Perrin mit Cambert, Quinault mit Lully, Dauchet mit Campra, Sedaine mit Monsigny, Calsabigi und Roullet mit Gluck. Ein königliches Dekret von 1713 gibt in Paris dem Dichter den gleichen Honoraranteil wie dem Komponisten. In Deutschland herrscht lange eine strafbare Gleichgültigkeit gegen den Text. Die erste deutsche Opernaufführung, die es gab, Schützens Dafne auf dem Schlosse Hartenfels in Torgau 1627 (sie ist verloren) war eine Bearbeitung des alten Rinuccinischen Textes, den schon Peri komponiert hatte. Die Bearbeitung machte Opitz — man weiß nicht, ob er nach Schütz, der Rinuccini komponierte, oder Schütz nach ihm, da Peris Musik nicht mehr paßte. Dittersdorf in seiner Autobiographie, Mozart noch bei der Erwähnung seiner „Entführung" kennen wenig ihre Textdichter, verwechseln sie, nennen sie kaum — den Figaro wünschte Mozart, den Don Juan schlug Daponte vor, Così fan tutte war ein Auftrag, bei der Zauberflöte blutete er unter Schikaneders Einsprüchen. Webers Erfahrungen mit seinen Librettisten sind voller Hohn. Was bedeutete Wagners Tat, mit jedem Texte nicht nur ein ausgewähltes Werk, sondern ein Stück Leben zu geben, wie er es in der „Mitteilung an meine Freunde" darstellt! Das literarische Gewissen war gewachsen. Verdis Korrespondenzen mit seinen Textdichtern haben noch

etwas von der alten italienischen Zuschneïdemanier auf die Wirkung der Musik. Deutschland, das Land der besten Deklamation, ist auch in der Personalfrage aristokratisch genug geworden. Strauß dringt bis zu Hofmannsthal: ein Zug eines Musikers auf das Niveau der bestehenden Literatur, wie er nur noch bei den französischen Maeterlinckkomponisten sich findet. Die Eigenheit des Dichters im Stoff, in der Sprache, in dem Rhythmus, in dem literarischen Wert ist gewahrt. Der Musiker ladet ihn gelassen dazu ein, weil er in diesem großen Kampfe der beiden Kunstäußerungen des schließlichen Sieges und der Machtsteigerung seines Idioms sicher zu sein glaubt. Ein Friede aber ist geschlossen, der nur ein Krieg in Glacés ist. Es ist ein Pakt auf Selbständigkeit zweier Gegner, die dazu berufen sind, sich zu schlagen und zu küssen.

Das Kapitel „Oper und Drama“ wird nie zu Ende sein. Wir wollen es hier mit diesen Andeutungen beschließen, die nichts beabsichtigen, als das Problem ohne Einseitigkeit (auch ohne Wagnersche) hinzustellen. Ich brauche die Klarheit dieser Paradoxen, um in Ruhe mich in Werke und Menschen versenken zu können, die auf diesem vulkanischen Boden doppelt fruchtbar erwuchsen. Denn niemals wird uns wieder gelingen, an einem Objekt so lebenswahr zu zeigen, wie aus dem Zwiespalt der Kräfte die Größe des Geistes entspringt.

Vierter Widerspruch: Das Orchester

Ich gehe zunächst in dem Drama dieser Paradoxien weiter. Ich habe die Differenzierung der Musik gezeigt, ich habe ihren Kampf mit dem Wort durchgenommen, ich stelle jetzt dieses Ensemble von Ton und Wort einem neuen freundlichen Feinde gegenüber: dem Orchester. In demselben Augenblick, da auf der Bühne die melodische Linie des Gesangs durchgeführt wird, muß sich die Harmonie in dem begleitenden Orchester niederlassen, und dieser neue Apparat wächst naturgemäß an Selbständigkeit, wie alles Keimfrohe, was in die Erde gelegt wird, wachsen will. Die Antinomie der Oper ist, daß der von den Stimmen zur Begleitung herangezogene Apparat so frei und frech wird, daß er schließlich droht, die Stimmen zu verschlingen und sich selbst zum republikanischen Herrscher zu machen: ein Krieg, der so andauernd und zielbewußt geführt wurde, daß man kaum sagen kann, daß seine Chancen schwankten. Auf einem wunderbar breiten Boden, geographisch bedingt im Verlauf der Entwicklung, siegt die deutsche Symphonie über den italienischen Gesang. Das Problem heißt: wie kann die Stimme

bleiben, wenn das Orchester selbständig wird, und wie kann das Orchester etwas leisten, wenn es sich nicht nach allen Seiten entfaltet? Legen wir die Stationen fest.

Es gibt begleitende Orchester vor der Bühne und Bühnenmusiken auf ihr. Die Bühnenmusiken reizen als Beigabe von Aufführungen, als Musik in der Musik zu allen Zeiten. Sie komplizieren den Apparat aus Logik: indem sie instrumentales Spiel als einen wirklichen Teil der Vorgänge auf der Bühne hineinziehen. Das geht von den Lauten und Flöten der alten Italiener bis zu Mozarts drei Bühnenorchestern in Don Juans Saal, den Morgenruftrompeten im Lohengrin und dem Blasorchester Verdischer Feste. Virtuose Jäger, Ständchenbringer, Pianisten, Sackpfeifer und Trompeter rücken hier ein — das macht keine Schwierigkeit.

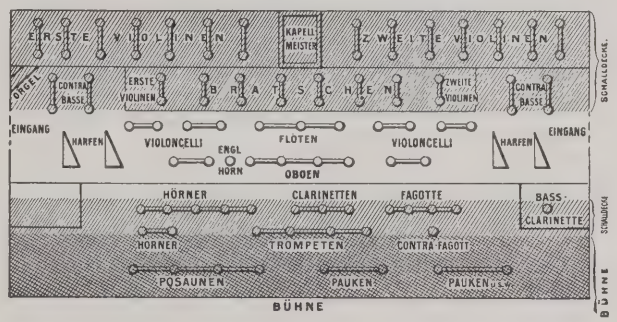
Unproblematisch sind auch die selbständigen Stücke, die das Orchester absetzt. Zunächst die Ouvertüre, die in alter Zeit zwischen allen möglichen Formen schwankt. Die Form Lullys (langsam, schnell, langsam) siegte zunächst über die Form Scarlattis (schnell, langsam, schnell). Doch gibt es keine Regel. Es wird ein beliebiges Konzertstück, das man sich selbst von einer zur andern Oper oft borgt. Rameau borgt sich seine Zoroasterouvertüre für seinen Castor und Pollux, obwohl er einst damit den Zoroaster des Lichts hatte schildern wollen, wie in der „Nais" den Titanenkampf im „Platée" die Stimmen der Natur — eine Milieuvorbereitung des Dramas. Dann wieder bevorzugt und verfeinert man die italienische Ouvertüre. Die eigentliche thematische Beziehung zur Oper beginnt bei Gluck. Gluck liebte dafür die Sonate, die späteren Franzosen das Potpourri, wir die motivische symphonische Dichtung. Die ganze Freiheit symphonischer Gestaltung liegt hier offen. Noch mehr in den Zwischenspielen. Aus Cavallis Sinfonia infernale, die die Hölle herauflockt, seiner Sinfonia di Viole in Tetis, die einen Liebesgram zu heilen hat, entwickeln sich die zahllosen, unnennbaren, unwiderstehlichen Zwischenspiele, die Szenen überleiten, stumme Bühnen beleben. Wie kann das Orchester sprechen, fragt Rousseau, wenn auf der Bühne niemand spricht? Ja, das Theater ist leer, aber der Zuschauer nicht. Das Orchester nourrit et contient cette impression. Hier hat die Musik eine klare und einfache Aufgabe — sie arbeitet für sich, einer einzigen Stimmung hingegeben, die durch Erinnerungen getränkt, durch Aussichten belebt ist und dazu den Vorteil genießt, als unkomplizierte Aus-

Hasses Dresdner Orchester nach Rousseau (Dictionnaire):
1) u. 2) Cembalo, 3) Celli, 4) Bässe, 5) erste Viol., 6) zweite Viol., 7) Oboen, 8) Flöten. a) Bratschen, b) Fagotte, c) Hörner, d) Trompeten und Pauken

sprache inmitten einer Reihe bewegter und verwebter Kunstansprüche eine ersehnte Ruhe darzubieten. Das ist nicht schwierig.

Die Schwierigkeit beginnt im sogenannten begleitenden Orchester, das neben der Handlung läuft. Der Clavecinist, der in der ersten Zeit seine Harmonien hält, nach einem bloßen bezifferten Baß, von einfachen Streichern und Bläsern, die nur im Notfall ausgeschrieben sind, unterstützt, gibt schüchtern selbständigen Regungen nach. Aber das Orchester wächst, während die Stimmen nicht wachsen. Die Singmöglichkeiten stehen fest, sind begrenzt — das Orchester wird der gewaltigste Apparat, den eine Kunst kennt, es läßt sich auch in der Oper nicht darauf ein, Diener zu bleiben, es drängt nach Entfaltung, es drängt nach Betätigung, ja aktiver Teilnahme.

Es sieht sich vor Möglichkeiten: entweder begleitet es einfach den Gesang oder — und hier wird es schon rüstiger — es illustriert durch eigene Ausdruckslinien das Leben der Bühne, oder — und nun ahnt es seine ganze große Mission — es teilt uns Dinge mit, die auf der Bühne verschwiegen werden und werden sollen, es sagt die Wahrheit, wenn sie dort oben sich belügen, es spricht unsere unmittelbare Empfindungen aus, wenn sie dort oben die ihrigen innerhalb der Befangenheit ihres Dramas produzieren. In Melanis, des alten Sängerkomponisten, Buffooper Tancia (1612) gibt es noch eine Stelle, wo das Orchester, weil einer davon spricht, daß er nicht schlafen kann, ein Schlafliedchen spielt — dumm, auf das Stichwort Schlaf. Heute geht das nicht mehr. Lügen die Instrumente, so lügen sie absichtlich, als Parodie: sie können in die Verlegenheit kommen, mit der Hexe aus Hänsel und Gretel alle guten Kinder zu umschmeicheln. Aber dann hört man es ihnen an, dann bedienen sie lachend die lügnerischen Worte. Glucks Orest behauptet, er sei ruhig; das Orchester wird unruhig; man tadelt Gluck, und er ruft: Orest lügt, die Bratschen haben recht, er hat die Mutter erschlagen! Der Mund kann lügen, die Instrumente lügen nicht. Sie rufen verzauberte Erinnerungen wach, sie künden Verschämten das Unausgesprochene. Sie sagen Siegmund und Sieglinde, daß sie sich lieben, ohne daß diese es aussprechen, ja ahnen. Das Orchester hat den Blutstropfen Fafners gekostet: es hört hinter die Natur. Es hört auch, daß Mime Siegfried töten will, und ist



Grundriß des Bayreuther Orchesters beim Parsifal

so berauscht von dieser Entdeckung, daß es Mime die entgegengesetzten Worte in den Mund gibt als die, die er spricht. Er sagt zu Siegfried: ich will dich töten. Ja, Siegfried hört's, wir wissen's, aber sagen dürfte er's nicht. Der Kontrast des Worts und der Musik muß bestehen, damit diese ihr Recht hat. Wie konnte Wagner, der die Wahrhaftigkeit des Orchesters zum Siege brachte, diesen Übergriff dulden? In der Salome dagegen spricht Herodes von dem Winde, den er in der Luft fühle. Das Orchester spielt den Wind. Man fragt erstaunt: wie kann es den Wind spielen, der nur eine Einredung von Herodes ist? Aber es antwortet: ist er eine Einredung? Geht nicht etwas wie neuer Wind durch diese Luft? Und es streut das Johannesmotiv in seinen Wind — und es hat recht.

Im Gegensatz zum Wort ist das Orchester die Seele der Bühne. Es ist das tönend gewordene Auge des Wahren. Es ist die zweite Sprache, die hinter der konventionellen Sprache ruht — weil es wortlos ist und die Lüge des Worts nicht braucht, nicht kennt. Es zeichnet wahrnehmbar den Horizont der Stimmung, das Milieu der Seeleneinstellung, die innere Regie der Instinkte, die das gesprochene Drama zwischen den Zeilen ruhen läßt. Alles, was zwischen dem Wort und dem Zuhörer liegt, wird sein Reich. Aus einem Begleiter wird ein Prophet.

Eine unerhörte Aufgabe stellt sich dem Orchester. Es fühlt die Zügel der Oper in seiner Hand. Es holt alle Ressourcen heran, die ihm zur Verfügung stehen, sein Machtbewußtsein wächst ins Unendliche. Um dauernd zu illustrieren, jede Landschaft, jede rhythmische Bewegung, jede innere Regung, jede Charakterverschiedenheit, jede Stimmung, jede Erinnerung zu schildern, nutzt es die Quantität und die Qualität der Instrumente um so mehr aus, als sich gerade in der Oper die Assoziationsmöglichkeiten der absoluten Musik, die Deutungen des bloßen Tons durch einen gegebenen Inhalt doppelt leicht ergeben. Mit Monteverdi beginnen sofort diese Regungen im Orchester. Er benutzt in seinem Orfeo auf eine mystisch seltsame Art die Farben der alten Instrumente, er gründet später das Streicherkorps als festen Bestand der neuen Oper, um das die Bläser kolorierend spielen, während Akkordinstrumente die Harmonien halten. Die Streichmusik blüht in den beiden Orchesterkörpern von Paris, der grand bande von 24 Musikern, den petits violons von 16 Musikern, in der Zeit Lullys. Scarlatti teilt die ersten und zweiten Geigen bisweilen (wie Richard Strauß) in je vier Stimmen, verstärkt sie durch Oboen, fügt Hörner, Flöten, Fagotte hinzu: das Soloinstrument beginnt seine Sprache. Lajarte in seinem Katalog der Pariser Opernbibliothek gibt folgende interessante Statistik des dortigen Opernorchesters: 1671—97 sechs Streicherpartien, zu fünf oder drei zusammen-

gezogen, für Rezitative Baß und Clavecin, sehr selten Pauken und Trompeten, zwei Flöten und zwei Oboen gehen mit den beiden Violons, ein Fagott mit dem Baß. 1697—1733: zu vier Streichern im Violoncharakter kommen noch vier im Baßcharakter, wobei auch fünfsaitige benutzt werden. Der Kontrabaß, 1716 in den Fêtes de l'été von Monteclair das erstemal benutzt, wird von Bedeutung. 1733—74: die Holzbläser werden selbständiger, Hörner, Trompeten, Pauken wirkungsvoller, der Streichkörper ist wie heute fünffach — die erste Klarinette findet sich in d'Herbains Célince 1766; Rameau, der große Instrumentenkolorist, gebraucht sie höchstens in seinen letzten Werken. Und später: die Posaune tritt bei Gluck hervor, die Schlaginstrumente erweitern sich durch die orientalischen Opern, vier richtige Hörnerreihen zeigt erst Kreutzers Astyanax 1801, der alte Serpent bereitet das Kontrafagott vor. Diese Tabelle ist die ungefähre Statistik der Orchesterbesetzung im allgemeinen. Wir haben noch wenig Studien: Hugo Goldschmidt schrieb die Geschichte des Orchesters im 17. Jahrhundert mit seinen wundervollen Mischungen absterbender Instrumente, Fritz Volbach eine leichte Übersicht des modernen Orchesters in seiner rapiden Entwicklung. Ich zeichne hier nur die Konturen. Ich erinnere an die in Rousseaus Musiklexikon enthaltene, von Burney bestätigte berühmte Grundrißzeichnung des Dresdener Orchesters: in der Mitte der Clavecin maître, links an der Seite das Clavecin d'accompagnement, neben diesem und rechts an der Seite je ein Cello und ein Kontrabaß, immer mit dem Klavier; rechts vorn acht erste Geigen, hinten (mit dem Rücken gegen die Bühne) sieben zweite; links fünf Oboen und zwei Flöten; vor den zweiten Geigen vier Bratschen; zwei Hörner und fünf (!) Fagotte links vorn, an den Seiten Pauken und Trompeten. Ich erinnere an Grétrys feinen Orchestersinn — er lobt einmal die Instrumente, die ein Mädchen, welches die Liebe leugnet, reizend verraten — wie er die Trauer der Fagotte, den nicht so pathetischen Schmerz der Klarinette, die Hoffnung der Oboe, die Liebessüßigkeit der Flöte, den Ruhm der Trompete, die Jagdlust des Horns malt. Ich erinnere an die frühe Entwicklung der Tonsprache des Orchesters, wie man sie bei Simon Mayr, dem von Goethe Verehrten, beobachtet: der einen näselnden Advokatenchor in der Buffooper Belle ciarli e fatti tristi schon von Sordinentrompeten begleiten läßt, Streicher und Bläser mit Mozartscher Delikatesse gruppiert, das Pizzikato nach italienischer Art kennt, das Englischhorn benutzt, den Solostellen des Cello, der Viola, Violine, Oboe ihre Wirkung gibt. Ich denke an das Experiment, das Mehul in seinem „Uthal" machte: eine Oper ganz ohne Violinen zu schreiben. Welche Entwicklung, um nur bis zu dieser Zeit zu gehen, vom alten Peri, in dessen Euridice ein Klavizimbel, eine Chitarrone, eine Tenorlaute und eine Lira grande (von

Adligen gespielt) neben den drei Flöten des Schäferritornells die ganze Instrumentalbegleitung darstellten, bis zum berühmtesten und größten Orchester des 18. Jahrhunderts, dem Neapler S. Carlo mit seinen achtzehn ersten Violinen, die selbst heutige Elektraforderungen noch übertreffen. Der Damm ist gebrochen. Das Orchester des 19. Jahrhunderts zieht alle Farben auf die Palette — schon unregistrierbar. Die malerischen Fähigkeiten verbreiten sich von den Streichern zu den Holzbläsern, zu den Blechbläsern, zu den Pauken. Alle beginnen selbständige Gruppen zu bilden, durch neue Erfindungen sich zu ergänzen, ihre Dimensionen auszufüllen, und die Tonwellen dieses beweglichen, singenden, ehernen Orchesters, von allen Arten rhythmischer und harfenähnlicher und auch absichtlich archaistischer Instrumente unterstützt, fluten gegeneinander, das Gemälde eines inneren Seelenlebens der Bühnenfiguren darzustellen. Es ist die letzte Emanzipation, der Triumph eines technischen Zeitalters. Das Salomeorchester umfaßt über hundert Mitglieder. Ein ungeheurer Apparat wird eingestellt, die Farben einer Symphonie dem Drama aufzulegen: wir hören keine Oper, wir hören eine Opernsymphonie.

Ich werde mich an dieser Stelle nicht in die feinen Details der instrumentalen Kunst von Mozart, Weber, Berlioz, Wagner, Strauß zersplittern, ich habe jetzt nur den Finger auf alle die Ausdrucksmöglichkeiten zu legen, die durch diese Erweiterung und Verfeinerung des Orchesters in die Oper gelangten. Das Orchester malt nicht bloß Szenen und Menschen, es etikettiert sie auch. Von den Anfängen bei den Florentinern, den Römern, bei Monteverdi, dem „sinnigen Zitieren" Scarlattis, über die Erinnerungen der Romanzen in der opéra comique, die Anspielungen bei Weber, Lortzing, bis zu Wagner, ist das Leitmotiv eine wachsende Gewohnheit, durch bestimmte Phrasen an Personen oder Situationen zu mahnen, die sich mit ihnen das erstemal, da sie erschienen, verbanden. Es ist das Zeichen für den Einbruch des Orchesters auf die Bühne. Es begleitet nicht mehr, ja es illustriert nicht mehr allgemein, sondern es formt nach den Vorgängen der Bühne knappe instrumentale, charakteristische Wendungen, die es bei der Wiederkehr der Personen und Situationen den veränderten Umständen entsprechend variiert. Konsequent durchgeführt, wie zuerst bei Wagner, der ganze Szenen nur aus der Kombination von Leitmotiven im Orchester zusammensetzt, bedeutet es die Übertragung der Bühne in eine Symphonie, die in ihrer eigenen wortlosen Sprache die Ereignisse des Dramas miterzählt. Das Drama wird das literarische Programm für eine symphonische Dichtung, die beinahe auch ohne dieses aufführbar und verständlich wäre. Es ist möglich, und es ist geschehen, die leitmotivische Arbeit nach Nummern und Unternummern so

zu analysieren, daß jede Nuance der Bühne, jede Abwechslung im Personenstand wie von einem Zettel ablesbar wird. Motiv des Ringfluchs, Motiv der Familienliebe, Schönheitsmotiv, Siegschwertmotiv, Motiv des Hausfriedens. Den Komponisten darf die Lächerlichkeit dieser Etikettierung nicht wundern. Er ist bis an die Grenze der Bühnensymphonie gegangen, er hat die Themen absoluter Musik mit wirklichen, sichtbaren Inhalten gefüllt, er darf keine Unbewußtheit vorschützen in einer Methode, die ganz auf klare und überlegte Bewußtheit gestellt ist und auch davon nichts verliert, wenn der Hörer unfähig sein sollte, ihrer Systematik im Augenblick genau zu folgen. Früher baute sich die Oper aus Gesangnummern. Jetzt baut sie sich aus Leitmotiven. Ein Bau ist es immer noch. Nur war jener in die Sinne fallend, und dieser ist eine fast unsichtbare, zuerst kaum merkliche innere Konstruktion. Wird sie nicht gemerkt, ist sie doch überflüssig. Wird sie gemerkt, ernüchtert sie. Das Orchester fraß die Bühne, weiter konnte es nicht gehen. Debussy leugnet die leitmotivische Methode. Die Zukunft wird sie mit leiser Reaktion verlassen.

Das Orchester frißt die Bühne und frißt die Stimmen. Es ist bisher jedem Opernkomponisten gegen seine Vorgänger vorgeworfen worden, daß er ein zu lautes Orchester habe. Die Enzyklopädisten bedauerten es, Mozart wurde es nachgesagt, Wagner hörte es wieder, Strauß hört es jetzt. Grétry schlug schon das unsichtbare Orchester vor, Bayreuth führte es ein. Es war eine Tugend aus der Not, aber hinwiederum kam die Not aus der Tugend des modernen, des deutschen Symphonikers, sich im Orchester blendend ausdrücken zu können. Die größte Not betraf die Stimmen der Sänger. Nicht nur in ihrer Dynamik — das wäre eine Kraftfrage, aber mehr noch in ihrer Melodik. Die Stimme wird von der Gesamtsymphonie einbezogen. Sie ist ein Teil der ganzen Musik, nicht ihre Kontur, ihre Höhenlinie. Grétry sagt von Gluck, er mache eine Symphonie mit oft unwesentlicher (accessoire) Stimme, er selbst versuche das Gegenteil, Sacchini stehe in der Mitte. Was hätte er von uns Heutigen gesagt? Selbst der Italiener kann sich nicht mehr ganz der symphonischen Anschauung der Stimme verschließen. In Höhepunkten gewinnt der Gesang die Herrschaft, im Fluß der Begebenheiten sinkt er als eine der vielen Linien in das symphonische Gewebe hinein. Das Orchester begleitet ihn nicht mehr, er begleitet das Orchester. Er müht sich der schönsten Deklamation, des literarischesten Gewissens, des wahrsten Ausdrucks und ist doch oft nicht viel mehr als eine Oboe oder gar zweite Violine — der Träger einer dramatischen Farbe, der in das Orchester eingestellt ist. Puccini schreibt noch gut für Gesang, der Deutsche hat auch dies verlernt. Er ist sehr gebildet in seinem Schaffen, aber mit seinem ge-

liebten und wirklich so wundervollen Orchester tötet er alles, was er in langsamer Erziehung auf der Bühne sich eroberte. Es ist, als ob die Musik für den Vorstoß der Poesie da oben sich hier unten durch einen ihrer gewaltigsten Schläge rächte. Und wieder stehen wir vor der Unmöglichkeit. Sie muß in ihren Pol umschlagen.

Fünfter Widerspruch: Die Aufführung

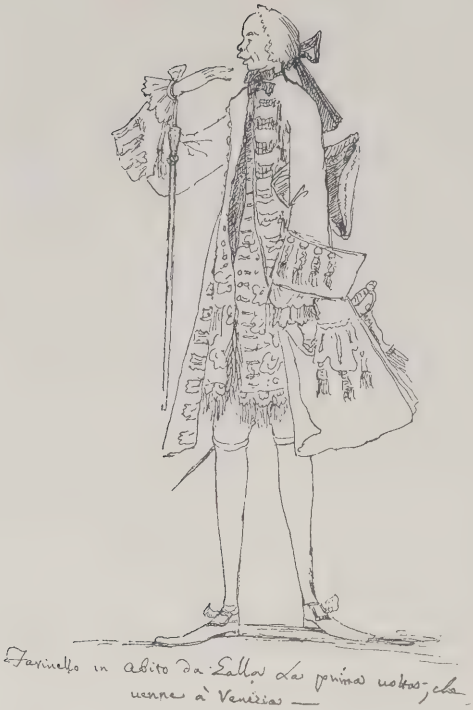
So rückt das Schauspiel der Künste in der Oper vor. Monodie und Ensemble, Form und Ausdruck, Musik und Stoff, Heimat und Welt, Rede und Melodie, Komponist und Librettist, Gesang und Orchester sehen sich scharf ins Auge, Vorteile zu erspähen, Niederlagen zu ergänzen, Lücken zu füllen, die Macht der eigenen Sphäre zu erweitern. Aber das alles ist gleichsam erst die geschriebene Oper, in der die Paradoxien noch unbewußt ruhen. Jetzt wird sie gespielt, und ein neuer Akt, ein Akt voll furchtbarer Kämpfe, Ärgernisse, Tyranneien und Verzichte beginnt, in dem die ganze theoretische Unmöglichkeit dieser Kunstgattung ihre praktische Betätigung findet. Eine Antinomie erhebt sich zwischen Werk und Aufführung. Die Oper ist nicht nur da — sie wird von jemandem gegeben. Dieses „Von Jemandem" stellt eine neue, sehr schwierige, sehr nervöse Gruppe von Interessenten der Familie von Wort und Ton und Orchester gegenüber, die sich da zusammengetan haben, eine frohe Geburtstunde zu erleben. Die Aufführung ist sonst eine Frage, bei der Oper ist sie ein Problem. Sie greift tief und schmerzlich in das Kunstwerk ein. Fin des plaisirs, commencement des désagréments schreibt Mehul unter eine seiner Opern.

Indem ich hier die täglichen Aufführungssorgen der Oper als eine ästhetische Antinomie zusammenfasse, sie nach ihren wichtigsten Befunden ordne, stelle ich folgende Tatsachen nebeneinander:

Die gegebenen Verschiedenheiten der menschlichen Stimmregister wirken auf die Disposition der Oper. Ganz allgemein zunächst. Schon Doni, der große Musikschriftsteller der Renaissance, bemerkt in seinem Trattato della musica scenica, Jesus müsse Tenor singen (ein weicher Tenor wie der des Francesco Bianchi), Gott Bariton, die Engel Sopran und Alt, der Teufel tiefen Baß, Apollo Tenor oder Kontraalt, Merkur Falsett (wegen des Betrügerischen): ein rechtes Einteilungssystem für einen mythologischen, antikisierenden Methodiker, der auch für jeden Gott seine Tonart empfiehlt, für Venus die lydische, für Saturn die hypodorische, wobei er, wie Ambros sagt, an alles gedacht hat, nur nicht an die Menschen. An die Menschen auch als

Sänger dachten die alten Italiener überhaupt wenig, sie ergötzten sich am Klang der schönen Stimme an sich, und sie scheuten nicht davor zurück, den Mann zu verstümmeln, damit er die männliche Ausdauer und die weibliche Klanghöhe zu einer perversen Einheit verbinde, die die Feinschmecker, die Orecchianti, entzückte. Der erste Kastrat, der in eine päpstliche Kapelle aufgenommen wird, ist der Pater Girolamo Rossini aus Perugia um 1601. Es vergeht nur kurze Zeit, und die Kastraten dringen in die Oper ein. Während in Peris Euridice noch ein Knabe die Rolle der Dafne singt, ist Cavallis Alcibiades als Sopran, sein Xerxes als Alt Kastrat. Die natürliche Verteilung der Register, die in den älteren Opern noch Regel ist, wird auf den Kopf gestellt. Der Fall aus Scarlattis Trionfo dell' onore wird als Kuriosum oft genannt: der Liebhaber ist Sopran, die Geliebte Alt. Schließlich verbietet Clemens XII. ganz das Auftreten der Frauen auf dem Theater, und die Kastraten erobern noch dazu das Reich aller weiblichen Rollen. Heinse baut die Pointe seines Opernromans Hildegard von Hohenthal dahin aus, daß Hildegard in Rom als Weib auf einer Opernbühne singt. Es war dies ein Ereignis, wie heute der Flug über den Kanal. Gluck schreibt seinen Orfeo in Althöhe noch für den Kastraten Guadagni. Da man in Paris trotz der Schwärmerei Raguenets und aller Italienfreunde diese Sorte Sänger nicht verwendet, ändert er die Rolle in die Tenorlage um. Das Weib als Mann aber bleibt für lange Zeit ein Typ der Oper. Den Genuß an der Kastratenstimme ersetzt der Reiz des verkleideten Geschlechts. Der Page, vom Cherubin über den Hugenottenurban bis zum Rosenkavalier ist der legitime Erbe eines verschnittenen Sängervolks, bei dem ein Stück Mann das Weib, ein Stück Weib den Mann sang — abenteuerliche, hermaphroditische Künste des Chevaliers d'Eon, die der paradoxen Geschlechtslosigkeit der Oper schmeichelten.

Burney auf seiner italienischen Reise (1770) erkundigt sich lebhaft nach der Fabrik der Kastraten. Aber es wird ein absichtliches Dunkel über ihre Herkunft gebreitet. In Mailand sagen sie, es geschehe in Venedig — in Venedig, es sei in Bologna; von Bologna weise man nach Florenz, von dort nach Rom, nach Neapel. Der britische Konsul in Neapel sage, sie kämen aus Leocia in Puglia. Sie würden erst geprüft, ehe man die Operation vornehme. Und doch stehe die Todesstrafe darauf — man rede sich oft mit einer Krankheit aus. Was will man mehr von der Muse der Oper? Sie nimmt den Menschen das Geschlecht und tötet das Gesetz aus Genuß. Sie zieht hundert Jahre lang die Kastraten groß und sendet sie mit der italienischen Musik in die weite Welt. Sie teilen Ruhm und Niedergang dieser Musik. Die Deutschen wenden sich mit dem Brustton logischer Empfindlichkeit dagegen. „Die Symphonie geht zu Ende," schreibt Scheibe im „Kritischen Musikus",



Kastrat Farinelli in Gala. Alte Federzeichnung

„der Vorhang wird aufgezogen. Man hört eine weibische, doch helle Stimme, welche von einem Körper gesprochen wird, dessen Kleidung uns das Bild eines Helden darstellen soll. Last uns einmal in dem Buche nachsehen, ob dieses ein verkleidetes Frauenzimmer, eine Amazoninn oder eine Person aus der verkehrten Welt ist? Nein, keines von allen Dingen, es ist der große Alexander. Wie? Der große Alexander? Seit welcher Zeit hat man diesen gewaltigen Weltbezwinger in einen Unvermögenden oder wohl gar in ein Weib verwandelt? Doch wer ist denn dieser, der anitzo mit einer matten Altstimme auf den Knien um die Gunst seiner holden Göttinn so beweglich, so weibisch und so niederträchtig seufzet? Ist es nicht einer von den Hofpagen des großen Alexanders? Nein, keineswegs. Es ist der stolze Hephästion, einer der vornehmsten Generäle dieses berühmten Königes. Es ist Hephästion, der durch seine Klugheit und Tapferkeit alles, was sich ihm entgegensetzte, zu Boden trat. Wir werden aber doch einmal einen ähnlichen Charakter finden. Lasset uns nachsehen, wer dieser ist, der sich anitzo in einer kreischenden Diskantstimme über die Grausamkeit des Glückes und über die Unbarmherzigkeit einer vermählten Dame beklaget? Unfehlbar wird dieses ein wollüstiger Schmaruzer sein? Weit gefehlet. Es ist der tugendhafte Lisimachus, der, bloß mit seinen Händen und ohne die geringsten Waffen, einen Löwen überwand; der sich durch seine Tugend und Geduld die ihm durch den Neid seiner Feinde entzogene königliche Gnade auf das rühmlichste wieder erwarb. Endlich werden wir einen Chor der Helden hören. Wie? Es sind ja lauter Diskant- und Altstimmen. Hat denn Alexander mit einer Menge Weiber die Welt bezwungen?“

Nun, die Geschlechter sind wieder arrangiert, Sopran, Alt, Tenor und Baß haben ihre natürlichen Funktionen übernommen und dem rationellen Musiker an Charakter ersetzt, was dem alten Theaterbesucher an sinnlichem Reiz zugute kam. Noch immer schreiben die Italiener für die Stimme, wie die Deutschen für die Instrumente, und jene für die Stimme in diesen, wie

diese für die Instrumente in jenen. Die Instrumente stehen, die Stimme wandelt sich, wie die instrumentalen Möglichkeiten sich wandeln, und die Stimmöglichkeiten stehen. Gegenspiele und Paradoxe. Der Deutsche ist individueller, der Italiener schreibt für Individuelleres, für diesen ganzen wechselnden Zauber farbiger Stimmen, die jede Rolle in neue Valeurs setzen, jeden Abend eine neue Disposition geben, erst leben, wenn sie da sind, erst Leben wecken, wenn sie selbst leben. Farblos und neutral auf dem Papier, wird die italienische Oper Melodie und Genuß und Erfindung und Klangreiz, wenn sie gesungen wird, ihre Existenz ist eine fliegende, aber ihre Kraft eine stehende. Sie ist nur Geist, wenn sie Materie wird.

Kastrat Farinelli im Reisekleid.
Alte Federzeichnung

Und nun wimmelt diese Schar Künstler mit dem nervösesten aller Instrumente um den Komponisten herum und bringt ihn in Verlegenheit, stößt ihn, liebt ihn, bittet ihn, verleugnet ihn und läßt ihn im Stich. Die Geschlechter sind eingerichtet, die Charaktere versprochen, aber die Menschen sind keine Klarinetten. Burney erzählt, wie ein fehlender Tenor durch einen Einhelfer aus einem Loche ersetzt wird. Grétry, wie einer eine ganze Orange ißt, bis der Partner sein Rezitativ beendet hat. Solche Geschichten gab es hunderte. Verkehr und Disziplin sind besser geworden, aber die Verantwortlichkeit? Die Schröder-Devrient wirft Wagner die Rienzipartitur an den Kopf, und fast alle ihre Kollegen sind gegen fast alle neuen Werke, die ihnen immer zu schwer, immer zu unverständlich sind. Ein halbes Jahr Tristanproben in Wien, und es kommt zu keiner Aufführung. Unterscheiden wir. Die Italiener schrieben vokal, die Deutschen schreiben instrumental, auch für die Stimme. Die Italiener gaben ihre Arien dem Gutdünken der Sänger preis, aus deren Kehle und für deren Kehle sie komponierten. Die Rosinenarie aus dem Barbier ist in Tonart und Koloratur frei geworden wie ein Vogel. Zahlreiche Stücke werden für bestimmte Sänger auf Wunsch eingefügt. Sacchini schließt sich bei seiner Primadonna ein, bis er mit seiner Oper fertig ist. Keiser in Hamburg, Purcell in London schreiben

ihre berühmten Riesenkoloraturen, weil sie wissen, für wen sie schreiben. Mozart komponiert seine Königin der Nacht für diese eine Josepha Weber. Dafür leben auch alte Stücke oft nur mit ihren Sängerinnen und sterben mit ihnen, auch wenn ein Meister sie hält. Die Norma ist tot, weil sie niemand mehr singt. Man hilft sich mit Änderungen und Strichen. Man ändert, streicht, kombiniert an alten Opern mit einer Nonchalance, die innerhalb des Schauspiels unerhört wäre. Das Schauspiel kann jeder lesen, die Partitur nur wenige — die Oper will gehört sein. Sie lebt auf der Bühne und findet dort erst ihre endgültige Form. Es gibt keine Oper, die jemals zu allen Zeiten und an allen Orten so aufgeführt wurde, wie sie geschrieben war. Nur Pietät, eine sehr untheatralische Tugend, gestattet originale Formen. Und doch Pietät! Mahler streicht aus dem Fidelio die Roccoarie als dumm, setzt die dritte Leonorenouvertüre vor die letzte Szene ein, als wirksamstes, symphonisches Zwischenspiel, und komponiert für den Figaro neue Rezitative hinzu, aus der Beaumarchaisschen Gerichtsszene, die die revolutionäre Tendenz steigern. Was die Italiener früher an Stimmpersönlichkeit verlangten, verlangen die Deutschen jetzt an Stimmdynamik. Hans Sachs, als Rolle zusammengerechnet, singt länger, als eine ganze alte, kleine Oper dauerte. Sie verlangen eine Schauspielfähigkeit, die den Sängern selten gegeben ist. Sie „denken" sich die Rollen und sind zufrieden, wenn die Hälfte ihrer Absichten auf der Bühne verwirklicht wird. So steht der Konflikt. Die Alten gaben sich in den Dienst der Sänger und setzten ihre eigene Selbständigkeit herunter. Die Neuen zwingen die Sänger auf ihr Niveau und kümmern sich nicht darum, ob ihnen dabei der Atem ausgeht. Jene Werke litten dadurch an ihrer Einheit, diese leiden an ihrer Energie. Ist diese Differenz jemals auszugleichen?

Bei der alten, der italienisierenden Oper sind erst die Sänger da, dann wird komponiert — später war es umgekehrt. Die Italiener hatten den Vorteil, aus einer bestehenden Kunst und vollendeten Ausbildung der Kehle ihre Werke herzuleiten, in Deutschland mangelte es zuerst überhaupt an Sängern, dann an den passenden. Im alten Hamburg muß Mattheson falsettieren, um seine Kleopatra zu singen. Ein Fräulein Conradi, Tochter eines Dresdener Barbiers, exzelliert als Sängerin, obwohl sie nicht Noten lesen kann. Dann wird das Material besser, aber andere Nöte entstehen, die größten, als die Wagnersche Oper aufgeführt werden soll. Der Briefwechsel Wagners mit seinen Künstlern ist eine einzige Bemühung um passende Darsteller, die aus der italienischen Überlieferung sich befreien und seinen dramatisch-deklamatorischen Absichten Verständnis entgegenbringen. Langsam erzieht er sie sich. Wie die italienischen Sänger ihre Musik geschaffen hatten, so

schafft hier die deutsche Musik ihre Sänger. Der Natursänger, bei dem ein glücklicher Instinkt den konventionellen Akzent ersetzt (wie schon Grétry von Garat sagte), gewinnt an Ansehen und — — gefährdet die Oper.

Der Umstand, daß die Oper erst in der Aufführung ihre sinnlich-endgültige Form erhält, wirkt auf die Autoren der älteren Zeit beinahe demoralisierend. Die Noten sind oft ein unverantwortliches Material, erst die Szene gibt Wert und Tatsächlichkeit. Die Originalität der Persönlichkeit ist nicht die Hauptsache. Peri und Caccini am Beginn der Florentiner Oper arbeiten zusammen, fügen sich gegenseitig Nummern ein.

Apotheose Farinellis. Stich von Wagner nach Amiconi

In Peris und Gaglianos Opern stehen Stücke, von adeligen Dilettanten eingesetzt, denen die Autoren noch schmeicheln. Im Jahre 1721 wird in London eine Oper „Muzio Scaevola" aufgeführt, deren erster Akt von Mattei, zweiter von Bononcini, dritter von Händel stammt. Rebel hat mit Francoeur zehn Opern zusammengearbeitet. Hérold machte seine Marquise de Brinvilliers mit neun anderen zusammen, darunter Boieldieu, Auber, Cherubini, Pear. Die Benutzung älterer Opernstücke in neuen Werken ist ebenso geläufig: Rameau nimmt Teile seines wegen kirchlichen Widerspruchs unaufgeführten Samson in den Zoroaster auf, dessen Ouvertüre er sich wieder zum Castor borgte. Gluck borgt sich eigene Ouvertüren und Arien, Händel mit Vorliebe, Rossini desgleichen — noch Weber macht solche Selbstanleihen, er, der auf den Proben des Oberon dieser Oper überhaupt erst die endgültige Gestalt gibt. Anleihen bei Fremden sind nicht ganz so häufig, aber sie sind nicht immer

illoyal. Händel nimmt von Keiser, Gluck von Feo und Bach, Philidors Le Sorcier enthält eine Romanze, Note für Note nach Glucks Objet de mon amour im Orpheus. Die Ausarbeitung weniger wichtiger Partien wird andern überlassen: Lully und Grétry übertragen Mitarbeitern die Instrumentation; die Rezitative — in Paris beim Freischütz, bei Carmen, um sie „akademiefähig" zu machen — werden unzählige Male von andern besorgt. Die Opernproduktion nimmt eine unheimliche Ausdehnung an. Die typischen vierzehn Tage, in denen noch Donizetti den Liebestrank komponierte, kehren auf den Arbeitslisten vieler berühmter Italiener wieder. Die Blätter fliegen unter der Hand, oft gar nicht gedruckt, in Abschriften verbreitet, die Bühne verschlingt sie, sie braucht jährlich neue. Rossini wird eine Zeitlang von Barbaja engagiert, um jährlich zwei neue Opern zu liefern. Sacchini hatte im Alter von 36 Jahren, in dem Wagner erst aufzusteigen begann, schon 50 Opern geschrieben. Scarlatti machte 150 Opern, noch Gluck 107. Hasse konnte sich selbst kaum aller seiner Opern erinnern, nachdem sie Friedrich der Große bei der Belagerung von Dresden verbrannt hatte. Es ist klar, daß diese Produktionsmenge auf den Stil der Komposition wirken mußte — sie stilisiert die Form, versteinert das Gerüst, macht Ausdruck, Verteilung und musikalische Gestalt stereotyp, aber stärkt die Schule und die Routine. Die neue Oper kennt diese Massenwirtschaft nicht mehr. Sie verliert dadurch die formale Überlieferung, gewinnt an innerer Tiefe, an persönlicher Durchdringung.

Das Einheitsmaß zwischen Bühne und Orchester, den Rhythmus der lebendigen Aufführung gibt der Taktstock des Dirigenten, dieser Zauberstab, der alle die hier vereinigten Kräfte und alle persönlichen Differgenzen in die Herrschaft seines eigenen Tempos zwingt. Das Tempo ist der objektive Zusammenhalt der tönenden Massen — aber, indem es einem Einzigen anvertraut ist, wird es wieder zu einer subjektiven Äußerung, die sich aus Temperament, Laune, Klima und momentaner Rücksicht merkwürdig zusammensetzt. Die Geschichte des Taktschlagens ist eine Geschichte der Wandlung roher Disziplin, wie sie noch der heftige, aufschlagende Taktstock des französischen 18. Jahrhunderts zeigt, in die nervöseste Äußerung persönlichen Empfindens, wie sie den Dirigenten seit Wagner auszeichnet. Rousseau in seinem Musiklexikon unterscheidet den italienischen Taktschlag mit wiederholten, nur senkrechten, sinnfälligen Bewegungen vom französischen, der schon mit eingelegten wagerechten Linien für die mittleren Taktteile arbeitet. Heute ist er nicht mehr zu definieren — er wird ein irrationaler Ausdruck von Mimik des Tempos und der Dynamik, der seine Schulregeln vergessen muß. Grétry erzählt, daß man im nördlichen Frankreich langsamer, im südlichen schneller dirigierte, im nördlichen Italien schneller,

in Rom sehr langsam, daß man Lullys und Rameaus Tempi akzeleriert habe. Wir finden heute oft, daß der Italiener dieselben Passagen langsamer singt als der Deutsche — weil seine Technik zuverlässiger ist. Wir erleben, daß Tempi sich in Bayreuth verlangsamen, aus einer Art Verfeinerung und Vertiefung schon konventioneller rhythmischer Werte, und daß Richard Strauß am Pulte den Nibelungenring, aus der Veranlagung seines reißenden Temperaments, so hetzt, daß ihm die Sänger nicht mehr folgen können und wollen. Ich erwähne das, um innerhalb aller Paradoxien des Opernwesens auch diese nicht zu vergessen, daß die feste Schiene, auf der die Aufführung in die Zeit hineinzugleiten hat, weder aus Eisen ist, noch auf der Erde ruht. Das Schauspiel hat seinen Regisseur für das Tempo, der vor der Aufführung arbeitet. Die Oper hat ihren Temporegisseur während der Aufführung — er ist ein Mensch, ein Künstler, oder gar der Komponist selbst.

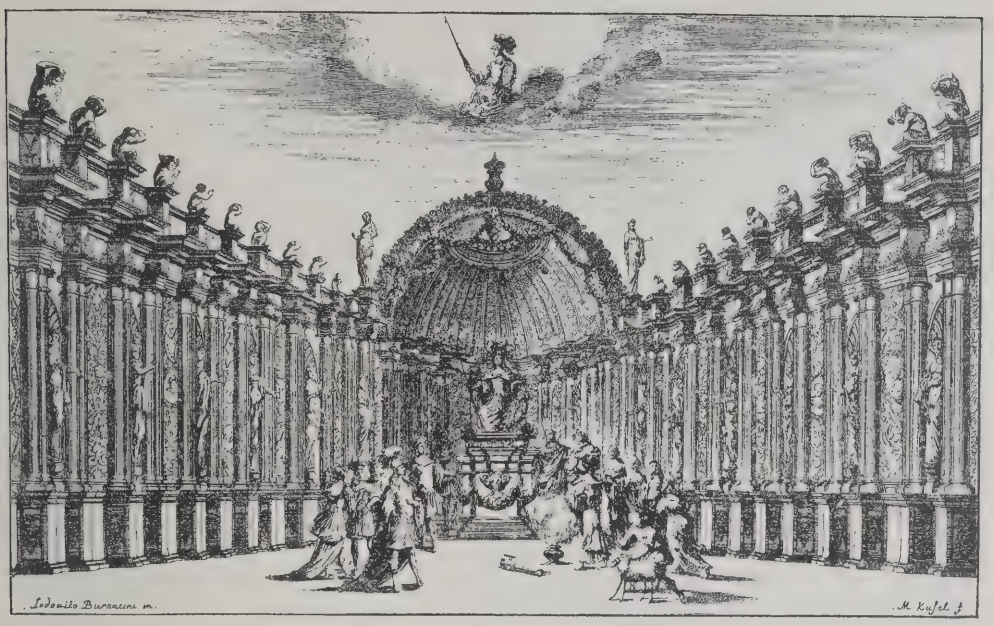
Die Regie der Bühne tritt in neue Schwierigkeiten, da sie aus einem dramatischen Milieu einer musikalischen Aufgabe entgegensieht. Wie verhält sich die Natürlichkeit der Bühnenvorgänge zu der Abhängigkeit vom Dirigenten? Die Alten sangen ihre Arien über die Rampe ins Publikum, von Zeit zu Zeit durch eine Handbewegung, eine leichte Umarmung oder Rückwendung die Forderungen des Dramas markierend. Die Chöre stellten sich auf, die Ensembles reihten sich an. Wenn es heute natürlicher geworden ist, ist es nur schwieriger geworden. Bühnendirigenten helfen dem Chor, der den Lohengrinschwan nur sehen kann, wenn er dem Kapellmeister den Rücken kehrt. Gregors Komische Oper in Berlin zeichnete sich durch diese rationelle dramatische Regie aus, durch ungestörtes Volksleben im ersten Carmenakt, im zweiten Bohèmeakt, durch den Versuch der vollkommenen Ausschaltung des Konvergierens auf den Dirigenten. Man fühlte, daß die Musik oft dabei zu kurz kam. Ist das Problem zu lösen? Der Dirigent ist unsicher, er hat nicht nur Musik unter sich, sondern auch ein selbstisches Drama. Geht man ins Drama, verliert man gegenüber der disziplinierten Musik, geht man in die Musik, verliert man gegenüber der Illusion der Bühne. Im alten Stil machte man Scheinkonzessionen: einen sogenannten Idealismus, der seine Frontbewegungen in einer großzügig unbeweglichen Monumentalität verbirgt, in der Art der klassischen Faustina, der pompösen Schauspielerin mit dem Cantar granito. Und die konzertierende Haltung der alten Oper war ja auch zugleich Ursache und Wirkung dieses Kompromisses. Aber die realistische moderne Oper kann das nicht, sie sitzt so tief in dem Dilemma, daß man oft nicht mehr weiß, ob die Darsteller den Dirigenten oder dieser jene mehr irritiert. Schließlich muß es irgendwie gemacht werden, und man findet eine anständige Mitte, die keinen von beiden Kontrahenten beleidigen soll, wäh-

rend sie tatsächlich nur die Unmöglichkeit einer endgültigen Aussöhnung kaschiert.

Und so komme ich zum Kapitel der Sichtbarkeit der Oper, die mit ihrer Hörbarkeit sich auseinanderzusetzen hat. Hier scheint kein Kompromiß mehr, hier scheint offene Feindschaft und Gegensätzlichkeit. Der Rahmen der Bühne, die Dekoration, die Ausstattung sind eine beharrende Kunst, die Musik eine laufende — und dennoch soll auch dieses Drama sich vor eindrucksvollen Bildern, in wirksamen Stellungen abspielen. Jetzt sage ich schon vorsichtiger: gerade weil es kein gesprochenes, sondern ein musikalisches Drama ist, wird die offene Gegensätzlichkeit der Raum und Zeitkünste nicht ohne weiters zugegeben, sondern sie suchen sich zu beeinflussen, anzuähneln, zu steigern — die einzige Vertragsbrüderschaft, die die beiden Kategorien jemals versucht haben. Der Oper bleibt auch dieses Experiment nicht versagt: sie schlägt alles zusammen und alles auseinander.

Zunächst, wie stellt sich die Regie zur detaillierten Musik? Nicht die technische Regie der Abhängigkeit vom Dirigenten, sondern diese künstlerische Regie des Verhältnisses vom Schauspiel zur Musik? Gagliano in der Vorrede seiner Dafne macht bereits eine Reihe weiser Bemerkungen über die Lösungen dieser Inkongruenz. Die Reformatoren haben sich immer damit aufgeregt: Rousseau schwärmt für die genaue Befolgung der Musikphrasen durch das Spiel. Wagner denkt sich eine ganze Tanzkunst der Mimik in präziser Übereinstimmung mit der gehörten Gebärde des Tons. Das Orchester wird dadurch gebärdenreicher, die Mimik musikalischer. Susanne und Cherubin spielen die Achtel ihres Duetts, das Wotanschwert wird gezogen, wenn die Trompete es bedeutet, Loge dreht sich mit seiner Chromatik, Quickly verbeugt sich dalle due alle tre, und Basilio erhebt sich in ganzer Größe mit dem Kreszendo der Calomnia. Ist die Präzision vollkommen, ist ein Buffoeffekt sicher: ist sie nicht durchgeführt, spalten sich die Organe des Auges und Ohres. In diesem Falle ist das Spiel wahrscheinlicher, aber untänzerischer — in jenem tänzerischer, aber karikaturhafter: Gliederpuppen mit Gebrauchsanweisung. Die Praxis schwankt auch hier in einer unklaren Mitte zwischen den festen Bühnenbildern, die die Konturen stellen, und der beweglichen Musik, die die Innenzeichnung liefert, halb in diese, halb in jene schielend. Das sind die doppelten Sorgen der Opernregie.

Die Dekoration macht in der Oper mehr als sonst Anstrengungen, der Beweglichkeit der Musik zu folgen. Die Wandeldekoration des Parsifal ist die letzte von vielen. Die Prozessionen, in hundert Abarten, oft willkürlich, bisweilen motiviert, sind typische Mobilisierungen der ruhigen Bühne. Alles Zauberische und Technisch-Verblüffende der Dekoration verbindet sich am



Burnacini, Dekoration zu Cestis Pomo d'oro. Wien 1667

liebsten mit der Oper, nicht bloß weil sie das Schaustück aller Schaustücke ist, sondern auch, weil die festliche Zeitlichkeit der Musik zu solchen Darstellungen reizt. Bis zur geschmacklosesten Prachthäufung und Materialverschwendung geht das Fest der alten, und nicht bloß der alten Oper vor. Die Riesenfeste mit Pferdeballetten, Göttererscheinungen und Landschaftsillusionen in der Renaissance drängen sich nach der Kunstgattung der Oper hin. Was Menetrier 1681 in seinen représentations en musique beschreibt, sind solche Monstra: bis zum Orpheus mit Militäreinlage. Das ist ein weites Feld, auf dem wir etwas verweilen müßten. Ambros fand ein besonders amüsantes Beispiel auf der Prager Bibliothek: die „Liebespfeile" mit einer schlechten Musik von Boschetto-Boschetti im Stil der ersten rezitativischen Oper, 1616 in Viterbo aufgeführt — auch eine Geschichte von der Liebe des Mars zur Venus, von Vulkan entdeckt. Nackte Zyklopen in Rauchgrotten, Vulkan aus dem Olymp geworfen, die Wolke mit Amor (Locken aus Gold, Edelsteinkleider), neue Wolken mit Mars und den Venusgrazien. Venus in lichtrotem Brokat, darunter Silber, Rosenhaar und Rosenschleier, azurner Mantel — die Grazien nur in dünnen Gazen. Die Nacht steigt aus der Erde, mohnbekränzt, im Sternenmantel, mit der „Ruhe", einem grauen Greis, dem „Vergessen", einem blinden Jüngling, dem „Schweigen", einem Alten im Wolfsfell, und dem „Schlaf" im Dachsfell. Aurora, in Scharlach, drückt von oben die Nacht herunter. Zuletzt die Fama, mit Augen und Ohren bemalt,

eine Trompete in der Hand. Diese Wesen singen teils direkt, teils indirekt den sogenannten Inhalt der Oper. Ein Beispiel für viele — die mythologische Dekoration in ihren wiederkehrenden Typen, die mythologischen Kostüme in ihren bunten allegorischen Zustutzungen, Pracht, Prunk, Pomp, Renaissanceroheit und methodisierte Symbolik beherrschen die Bühne. Schließlich wird die Handlung auf diese Schaustellungen hin eingerichtet — die Oper sieht lächelnd zu, selbst ein Werk wie der Pomo d'oro des Venezianers Cesti, das musikalisch ernst zu nehmen ist — wie ist die Proserpinaarie in A-moll von einer fast Gluckschen Schönheit, wie walzerfein sind die melodiösen Koloraturen der Venus (cingetemi il crine), wie Offenbachsch temperamentvoll ist das Terzett der drei Parisgöttinnen. Und welche Klangfarben! Die schöne Melancholie der verlassenen Eunone wird von Graviorgano und Gamben begleitet, die Proserpina von dem Unterweltorchester zweier Zinken, dreier Posaunen, Fagott und Regal. Und doch war dieses berühmte Stück nichts als eine Fest- und Gelegenheitsoper, zur Hochzeit Leopolds 1667 in Wien gegeben, in einem Extratheater von 5000 Personen, das der Festkünstler Burnacini baute. Sie ist ganz erhalten, mit aller Musik und allen Dekorationen, und in den „Österreichischen Denkmälern" neu gedruckt. 100 000 Taler waren die Kosten. Sängerinnen stehen erst nicht in den Verzeichnissen, sie sind nur provisorisch beschäftigt. Apollo ist Alt, Alceste Alt, Adrast Alt, die Amme ist Tenor, Alcindo, zweiter Liebhaber ist Alt, also höher als die Amme. Pluto hat glücklich das tiefe C. Der Sbarrasche Text, in akademischen Dialogen, meist Sechszeilern, die sich in der Leidenschaft verkürzen, behandelt unter Zulassung der üblichen komischen Personen (Momo, Amme, Caron) in 67 Auftritten die Legende vom Erisapfel und Parisurteil, zurechtgemacht in etwa folgende Dekorationen: Schauplatz des österreichischen Ruhms, Unterwelt, Olymp, Wald auf dem Ida, Palasthof des Paris, Garten der Freude, Hafen, Hölle, Waffenplatz, Tritonischer Sumpf, Äolushöhle, Tal des Xanthus, Zeughaus des Mars, Meer, Kampfplatz, Zedernhain, Pallastempel, Himmel mit Milchstraße und Feuerkugel, Venusatrium, Marsfestung, Parisvilla, Waffenplatz des Mars, Himmelreich und irdisches Reich mit Seeausblick. Alle Maschinenkunststücke kann man nachlesen. In der Licenza, der Schlußwendung, erhält natürlich die Kaiserin den Apfel, der auf diese Weise durch sämtliche typischen Reiche der alten Prachtoper gewandert ist. Sie möge ihn behalten. Ein einziges Mal sollten wir den Vorhang lüften vor einer Oper, in der alle anderen Künste sich nur dadurch zu vertragen scheinen, daß sie der unwesentlichsten, der Dekoration, selbstlos dienen.

Aber ist sie so unwesentlich? Sie gibt dem Fluß des musikalischen Dramas einen bleibenden Fond, eine Stimmungszentrale, einen Horizont von

grundlegender Lyrik. Sie ist der sichtbare Generalbaß der wechselnden Vorgänge. Sie bringt in das Drama das Bild, das Zusammenfassende, die Atmosphäre, das Milieu — es ist nicht unmusikalisch von der Bühne, so zu empfinden. Man merkt Wagner an, wie er diese sichtbaren Grundrhythmen absichtlich verteilt: Tag und Nacht, Freies und Geschlossenes, Weites und Intimes in Kontrast setzend. Das Schaustück der Dekoration, der Regie, der Intermezzi als Selbstzweck ist gefallen. Die italienische Anschauung, Gesehenes und Gehörtes sinnfällig zu rahmen, ist auch hier der nordischen gewichen, Gesehenes und Gehörtes zu einer organischen Verfassung zu zwingen. Die Aufzüge werden motiviert, die Ballette in das Drama einbezogen, die Kostüme (in Italien heute noch öfter in typischer Phantastik) realisiert. Um 1770 schwindet in Paris mit der gesamten Reaktion gegen Kastratentum, Maskentänzer, mythologischen Aufputz, militärische Festphrase, der Reifrock und die Perücke, der symbolische Doktrinarismus des Kostüms. Die Bühne wird entgöttert. Noch immer will man das Augenlicht langweilen, aus einer geheimen Hoffnung, durch dieses leichter zugängliche Organ etwaige Mißstimmungen des Ohrs zu besänftigen oder zu unterbinden. Noch immer ist von der alten Oper Schaulust zurückgeblieben, Gelegenheitsmacherei für Entwicklung von Riesendimensionen in Massen, Kostümen, Kulissen, technischen Wundern — aber die Augenweiden sind legitimer. Ja, wie einst die Musik sich vor der Dekoration auf die Knie warf, so erleben wir jetzt eine Harmonisierung, Stilisierung der Dekoration aus dem Wesen der Musik. Karl Walsers Arbeiten für die Oper, viele Versuche Gregors in der Berliner Komischen Oper betonten das Bild im Bilde, das Hintergrundhafte der Dekoration, ihren lyrischen Refrain, ihre sichtbaren Reime zu der laufenden, fliehenden Musik. Vor allem das Licht, als ihr bester Leiter, wirkt seine leisen Zauber: es ist das besondere Interesse Appias in seiner Schrift über Inszenierungen. Das Konsequenteste lieferte Roller in Wien. Aus Mozarts stilisierter Oper stilisiert er seine Dekorationen in variablen Turmvorbauten mit schnell wech-

Berain, Dekoration zu Collasses Tetis und Peleus. Paris 1669

selnden Fonds. Die Grundfarbe des revolutionären Figaro nimmt er Rot. Jedes Kostüm ist ein Produkt historischer und symbolischer Überlegung: das Ganze ein einheitliches Farbenbild, dessen Teile in Dekoration und Tracht zueinander stehen, genau wie Harmonie und Melodie. Die Bühne ist voller Musik. Sie klingt auch dem Auge. Und wieder ist ein Kreis merkwürdiger Antinomien geschlossen? So bunt und klingend ist der Inhalt, daß wir der Gefahren kaum noch achten, die in dem Bewußtsein der Selbständigkeit und in dem malerischen Richtungsbekenntnis der Dekoration ruhen: am bezauberndsten im feinen Sezessionismus des modernen Rußlands.

Sechster Widerspruch: Die Gesellschaft

Dies alles ist nun die Oper, die *von* jemandem gespielt wird: es geht weiter im Kreise — die Oper wird auch *für* jemanden gespielt. Zu der gesanglichen, der textlichen, der orchestralen, der szenischen Antinomie kommt eine neue, sehr bittere und sehr aufreizende: die gesellschaftliche.

Die Gesellschaft steht nicht außerhalb der Oper, sie ist in ihr Wesen verflochten. Es ist nicht da oben ein Stück und da unten eine Gruppe Zuschauer, sondern es besteht Rücksicht von oben nach unten, von unten nach oben, gegenseitige Beeinflussung, ein Budget der Finanzen, aber auch der Schicksale und des gesellschaftlichen Zuschnitts wie in keiner anderen öffentlichen Kunst. Die Musik, die Trägerin des Ganzen, wird sich ihrer beiden Seiten bewußt: der tief innerlichen Metaphysik und der höchst dekorativen Unterhaltung.

Die Oper ist kein Volksgewächs wie das Drama, sie ist eine, wie wir immer mehr sehen, unwahrscheinliche, unmögliche, künstliche Kunst. Sie ist nicht erst Bedürfnis, um dann am Leben erhalten zu werden, sie wird erst ins Leben gerufen, um dann Bedürfnis zu bleiben. Adlige ersehnen sie, Fürsten brauchen sie, das Volk übernimmt sie, Schicksale von Sängern und Komponisten ketten sich vom Leben zu ihr hinüber und zurück. Sie ist festgelegt, ein geliebter künstlicher Schmuck, ein künstlerisches, verzweiflungsvolles Ideal, Not und Tugend, Sünde und Bekenntnis, von niemandem begehrt, und von allen umworben — das Schmerzenskind der buhlenden Musen. Sie ist geboren, ohne Wollen, sie ist schön, ohne Hygiene, sie ist gefällig, ohne Charakter, liebenswürdig, ohne Geschlecht — man ist verpflichtet, sie zu erhalten, weil man mit Inbrunst Paradoxien zu pflegen auf der Erde ist. Ein Fürst küßt seine Primadonna — die Oper erhält sich. Es kommt die Revolution. Statt der Galanterien, die der Maître des Plaisirs vermittelt, setzt der

Staat die budgetgeregelte Subvention ein. So ist es in Paris, so ist es ähnlich überall. Aus einem Ressort der Vergnügungen und Mätressen wird ein öffentliches Obligo der Unterhaltung, schließlich der Erziehung. Aber nichts ist schwerer zu demokratisieren als die Oper, das uneheliche Kind der Feudalzeit. Finanzprobleme zerbrechen an ihr. Das Volk wird zugelassen, es soll bezahlen. Es reicht nicht. Die galante Quelle wird nicht gestopft, die wachsende moralische Verantwortlichkeit aber mindert den Zufluß. Schießt der Fürst, der Staat zu, verlangt er seine Rücksicht; schießt das Volk zu, dies die seine. Das Rechenexempel geht niemals auf. Niemals erhält sich eine vollkommene, musterhafte Oper von selbst. Und wenn sie sich nicht von selbst erhält, ist sie von ihren Mäzen abhängig. Und wenn sie abhängig ist, wird die Gesellschaft ein produzierender Bestandteil ihres Wesens. An der Oper haben nicht nur Künstler, sondern auch Zuhörer mitgearbeitet. Der Konflikt, die Beziehungen zwischen beiden sind Fluidum ihres Lebens.

Die Bilanz

Zunächst, um die Unmöglichkeit einer finanziellen Balancierung einzusehen, rechne man die Ausgaben für die hier versammelten Künste zusammen, die bindend sind, während die Einnahmen fakultativ sind, und bedenke, daß die Tendenz der Darsteller eine steigende, die des Publikums eine abnehmende ist. Fürstenau in seiner Geschichte des Dresdener Theaters stellt fest, daß die Ausgaben für die italienische Oper 1718 über 45 000 Taler betrugen, wobei Lotti und seine Frau mit 10 000 berechnet wurden — und dies, nachdem man kurz vorher die Erfahrung eines vollkommenen Opernbankerotts gemacht und das Theater in eine katholische Hofkapelle verwandelt hatte. Der berühmte Hasse und seine Frau, die große Sängerin Faustina Bordoni, werden berufen und erhalten 6500 Taler Jahresgehalt mit Reiseurlaub. Die erste Blütezeit Dresdens beginnt — nur aus persönlichem Interesse und Opfermut Augusts III. Er stirbt, der Etat wird gestrichen. In der Hamburger bürgerlichen Oper gab man Telemann ein Komponistengehalt von 300 Talern, zahlte aber 15 000 Taler für die Dekoration eines Salomotempels: der Krach war unvermeidlich. Die Ausgaben für die Bühnenausstattung sind in der ersten Zeit die größten, sie gehen in den Hoffestspielen bis ans Irrationale. Es folgt die Steigerung der Ausgaben für Sänger und Dirigenten. Nach einer alten Statistik von Ricci über das Theater in Bologna war der Verdienst Jomellis an seiner Eumene bei 27 Aufführungen 900 Lire, aber der des Sängers Appiani 3400. Die altitalie-

nische Primadonna erhielt ungefähr 1600 Mark für die Karnevalsaison. Seit den Zeiten der Paris-Londoner Glanzoper gingen diese Rechnungen rapide herauf. Rubini bekam in London 156 000 Mark die Saison, 1862 Titiens in Neapel für acht Aufführungen 16 000 Mark. 1866 erhielten Mario und die Giulia Grisi für einen Abend zusammen 6000 Mark; während der Yorkfeste in London bekam die Grisi für einen Abend schon 4000 Mark, Caruso erhält heute über 10 000 Mark. Der Dirigent von Drury Lane hatte 1858 noch 160 Mark monatlich, 1875 bezog Costa schon 1000 Mark, Richard Strauß bekam für die Leitung der Elektra in Covent Garden ein kleines Vermögen. Fünf Elektraaufführungen in London kosteten über 150 000 Mark. Zuletzt rangieren in ihrer geschichtlichen Steigerung die Autorenausgaben. Man muß das alte venezianische Theater San Cassiano bewundern, das dem Cavalli gegen die Verpflichtung, nur diesem Institut jährlich eine Oper zu liefern, ungefähr 2500 Franken zahlt. Aber die Briefe, Kontrakte, Dokumente dieser Zeit, die Kretzschmar im 14. Petersjahrbuche veröffentlichte, reden trotzdem von keinem großen Glück, keiner wirtschaftlichen Selbständigkeit. Cesti ist auf Cavalli eifersüchtig, er müsse mehr bekommen, da er ein Hofkomponist sei — was tut der Hof? Er beordert einfach die von ihm gewünschten Sänger, mit denen sich der arme Komponist auseinanderzusetzen hat. Metastasio bekam als Hofpoet 600 Louisdor, seinen Reichtum hatte er von den Martinez, die ihn aushielten. In Paris wächst es zuerst. Rameau genoß außer einer höfischen Pension von 2000 Franken noch eine zweite lebenslängliche von der Akademie, 1500 Franken. Gluck bekam von Wien jährlich 2000 Gulden, von Paris 3000 Franken und für jede Pariser Oper 20 000 Franken. Als der Großunternehmer Barbaja Rossini für 12 000 Lire engagierte, ihm jährlich zwei Opern zu schreiben, wurde diese alte italienische Gepflogenheit des Opernauftrags, der Scrittura, kapitalistische Spekulation. Die neue Zeit brach an. Meyerbeer setzte in Berlin die Tantiemebeteiligung durch. Verdi bekam vom ägyptischen Khedive für die Aida 80 000 Mark. Das alte deutsche Opernhonorar von 50—100 Talern wurde lächerlich. Richard Strauß' Verlagseinnahme, die Tantiemen nicht gerechnet, beträgt das fünfhundertfache. Die erhöhten Verlagsforderungen wirken wieder auf das Budget der Theater zurück. Wenn je eine Kunst, ist die Oper in eine unlösbare Differenz des Idealen und Wirtschaftlichen geraten. Ihre Glieder sind in das System der modernen Industrie eingespannt, pressen sich gegenseitig hoch. Einst, 1700, wurde die Pariser Oper mit einer noch heute bestehenden Armenabgabe belastet, dafür gab man ihr die Einnahmen der Opernbälle. Die Gagenkosten eines mittleren Operntheaters betragen heutzutage etwa 3000 Mark, die durchschnittliche halbe Kassenein-

Altfranzösisches Opernballettkostüm: ein Grieche. Paris, Opernarchiv

nahme deckt dies erst, und es bleiben die übrigen Kosten. Eine Ausgabe wie die 300 000 Mark für das Berliner Ballett Sardanapal kann nur durch starke Zuschüsse bewältigt werden, die anderen, besseren Aufgaben wieder schädlich sind. Die Zeiten sind vorüber, da Gye und Mapelson 1869 in Covent Garden bei einem Ausgabenetat von 890 000 Mark 710 000 Mark verdienten. Festspielweise, durch Konzentration großer Abende in wenigen Wochen oder Monaten bei stärksten Billettpreisen ist allenfalls eine Balancierung möglich. Der Berliner Parkettpreis vor 130 Jahren ist 12 Groschen, heute 8—10 Mark. 20 Mark ist der internationale Durchschnitt. Bayreuth erhielt sich zur Not mit diesem Preise und muß nun auch aufschlagen. Metropolitan verlangt die Deckung eines Defizits von seiten seiner Milliardenaktionäre — die Kosten sind wöchentlich 80 000 Dollar, die Einnahmen 60 000. Die Hoftheater und Stadttheater haben die Subvention ihrer Fürsten, Staaten, Gemeinden. Das private kleine Opernhaus muß an Material sparen, um sein Leben zu fristen. Die Pariser Große Oper, die 2000 Leute beschäftigt, hat für den Abend 17 000 Franken Kosten. Wien hat 2 Millionen Kronen Defizit, die Scala 300 000 Lire. Wohlhabenheit, Glanz und Reichtum liegt über diesem Kunstunternehmen. Da es nun einmal wider Recht und Gewissen in dieser Welt existiert, will es sein Leben genießen, schöne Frauen verführen, blendende Gesellschaft sehen und wirtschaftlich jedem hinwerfen, was er in der Spannung der ökonomischen Kräfte erreichen mag. Mit der Schönheit deckt es die Industrie, mit der Verschwendung die Logik, mit der unerhörten Großartigkeit seiner Dimensionen die lügnerische Mathematik, die die Überlieferung einer galanten Epoche mit dem Rechnungsinn einer bürgerlichen Demokratie in Einklang zu bringen sucht.

Die Wirtschaftsgeschichte der Oper würde an ihrem besten, weil paradoxesten Beispiel alle ökonomischen Versuche aufweisen, die Menschen gemacht haben, um eine Institution voller persönlicher Interessen und nervöser Verfassungen (wie auch das Leben ist) mit der Sicherheit papierner Berechnungen auszugleichen (wie auch die Wissenschaft ist). Durch die Laune eines Geldgebers, mit dem Temperament eines Liebhabers entsteht und stirbt die Oper. Donna Elvira ist vergessen. Donna Anna singt die Rachearie, aber Zerline wird in das Schloß geführt. In Spanien mehr, in Deutschland weniger. Wo das Auge leuchtet, wo das Glas perlt, wo das Ständchen klingt, ist die Heimat. Leporello führt die Rechnung und wird doch nur zum Narren gemacht. Er hat auch nichts dagegen einzuwenden. Läßt sich das berechnen? Gut, man liebt und spielt nicht täglich. Man spielt in der Karnevalzeit, auch etwas vorher zum Winterbeginn, auch etwas nachher zu Ostern. Sind Liebesorgien Ferien der Religion? Es kostet zu viel. Man beschränkt

die Saison, in London, in New York. Aber es reicht nicht. Man wagt es doch wieder täglich, man wirft das Geld, man bedienert die Fürsten; geht es nicht, so geht es nicht. Händel gründet in London die Royal Academy, Hofkreise unterstützen ihn, der König gibt 1000 Pfund, er engagiert in Dresden seine Sänger, wo der Kurprinz Hochzeit feiert und Opern befiehlt. Nach acht Jahren ist man fertig, es geht nicht. Die Leute laufen in die Gaysche Bettleroper, wo kleine Verliebte bürgerliche Liedchen singen. Ein Direktor Heidegger kauft das Haus, die Reste, die Materialien und macht Händel nächstes Jahr zum Leiter einer neuen, privaten Oper: neue Italiener, neue Krache, neue Leiden. Der Kastrat Senesino wird entlassen, eine Konkurrenz tut sich auf mit diesem Kastraten Senesino, und mit Farinelli und Porpora und Hasse, Heidegger gibt ihnen sein Haymarket, Händel versucht Covent Garden auf eigene Rechnung zu halten. Er übernimmt sich, gibt es verloren. Gleichzeitig sind die Gegner auch fertig. Heidegger ist zur Stelle und sammelt aus beiden Ruinen eine neue Oper, die noch kurzlebiger ist. Alles liegt am Boden — aber eines steht durch diese ganze Zeit fest: Händels Werke, die er für seine treulosen geliebten Theater geschrieben. Auch sie sind heute zerbröckelt. Ein Wind weht über die Steppe.

Das Publikum

Wie schützt man sich vor den Tücken Don Juans? Man reicht sich die Hände und gründet Genossenschaften. Der Fürst hat seine Tage, die Sänger haben ihre Stunden, nur der Genuß bleibt. Der Genuß wird sozialisiert, das Amüsement in Aktien ausgegeben. Das genossenschaftliche Prinzip geht stark durch die Geschichte der Operngründungen. Das Abonnement ist die Grundlage der Berechnung. Die Mailänder Oper im 18. Jahrhundert hat einen Stamm von dreißig Edelleuten als Subskribenten, das übrige wird vermietet. 1727 in der Hamburger Oper zahlt der Subskribent 25 Taler. In Italien wandert die Truppe, in Deutschland ist sie mit dem Theater verfassungsmäßig verbunden. Dort hat die Truppe ihr Repertoire, hier das Theater. Dort haben die Abonnenten ihre sichere Abwechslung, hier ist ohne den Zulauf von Fremden ein dauerndes Interesse unmöglich. Opernrepertoires sind schwieriger zu erneuern als Schauspielrepertoires. Das massivere Repertoire gleicht sich im Süden eher mit der Freizügigkeit der Sänger aus. Dafür nimmt man im Norden das Stück ernster und macht es nicht so sehr von der Konstellation der Sänger abhängig. In diesem Sinne rechnet die südliche Oper mehr auf ein ständiges Publikum und wechselnde Sänger,

die nordische auf ein wechselndes Publikum und ständige Sänger. Die südliche bildet das Abonnentenwesen in den Logen aus, die nördliche das demokratische System im Amphitheater. Die Loge bestimmt den gesellschaftlichen Charakter. Sie gibt dem Abonnenten Freiheit und Benehmen, Haltung und Ungeniertheit, sie kultiviert eine besondere Art von Verkehr unter der Einstellung auf den scheinbaren Zweck der Bühne und doch mit aller Öffentlichkeit der leicht abgetrennten Interessen. Man besucht sich, man verbindet die befreundeten Logen, man beobachtet sich vis-a-vis, man zieht sich zurück, geht und kommt nach Wunsch — eine öffentliche Intimität, um die die Musik ihre gesellschaftlichen Zauber schlingt. Man darf schweigen und ist doch beieinander. Man darf sich treffen und hat sich doch nicht verabredet. Man simuliert eine Absicht und hat doch keinen anderen Tic als den der Geselligkeit. Man verdeckt seine eigenen Augen mit dem Opernglas, um die fremden desto sicherer zu verfolgen. Die Paradoxie des Kunstwerks schlägt auf die Paradoxie der Gesellschaft zurück. Dieser Reiz aber wirkt auf den Abonnenten und kommt dem Kunstbudget zugute. Die Loge reicht schon von Italien über Wien nach London und Amerika. In Deutschland jedoch abonniert man das Parkett und die Balkonreihen. Die Loge ist hier verkümmert, sie ist rudimentär. Der Deutsche sitzt mit sachlicher Begeisterung in der Oper, haßt seinen Nachbar, verdammt das Zuspätkommen, entrüstet sich über unzeitgemäße Gespräche, sieht mit dem Opernglas auf die Bühne und belächelt den Frack. Er ist ein Arbeiter und Ernstnehmer. Darum hat er gesiegt. Aber die Rache der Unsachlichkeit wird süß sein.

Der Franzose Grétry hat das deutsche Normaltheater vorgeahnt. Er denkt sich in der Direktion drei Dichter und drei Musiker, die zusammenarbeiten und eine Jury für den Einsender bilden. Der Zuschauerraum ist ein Amphitheater, das tausend Personen faßt — braun gehalten, ainsi les femmes seraient jolies et la scénne éclatante! Keine Logen. Das Orchester unsichtbar. Eine geschlossene Opern- und Tanzschule ist angegliedert mit Klassen und Preisen. Alles ist abonniert. Das Honorar ist Tantieme. In Bayreuth ist diese Oper erstanden — auf die Initiative eines einzelnen Geistes. Die drei Dichter und drei Musiker waren in ihm vereinigt. Eine Jury war nicht nötig, da er das Haus nur für sich baute. Das Honorar fiel nicht ab, da die Kosten unermeßlich waren. Die Subskribenten fanden sich schwer, und der Khedive von Ägypten zahlte das meiste. Aber das amphitheatralische Haus ist erstanden, gegen den Glauben der Masse, aus dem Willen des Deutschen Demokraten. Niemals in der ganzen Kunstgeschichte ist eine ähnliche Tat geschehen. Es war in einem einzigen Wurf der Protest gegen das Jahrhunderte alte italienische Gesellschaftstheater. Und unglaublich: es hat sich mit den

Jahren rentiert. Es hat Nachahmung gefunden. Es ist Mode geworden. Es ist Gesellschaft geworden. Selbst die jolies femmes fehlen nicht. Und es ist immer ausverkauft, ohne nur einen Abonnenten zu haben. So wirkt der Mut eines einzigen unwirtschaftlichen großen Menschen wirtschaftlicher auf die Organisation der Oper, als alle flüsternden, kichernden, kerzenhellen, spiegelnden, duftenden Logen es je getan haben.

Die unwillkürliche Neigung des Volkes geht dahin, sich selbst die Oper zu verdanken und zu pflegen, und doch wird es in großem Maßstabe nie dazu kommen, sie der Sorge und Bestimmung des Fürsten und Mäzens ganz zu entziehen. Die Museen sind ruhige halbstaatliche Anstalten, selten nimmt der Fürst Gelegenheit, in ihren Gang einzugreifen, nachdem sie wie seine unbewohnten Schlösser und Parke demokratisiert worden sind, und das Mäzenatentum wirkt still und unter der Decke. Die Oper ist aktiver. Der Hof gibt sie nicht ganz aus der Hand, das private Mäzenatentum wieder scheut vor ihrer Beweglichkeit, das Volk nimmt sie in Pacht, aber besitzt sie nicht. Es ist ein Zustand, der in seinen Einflüssen nicht unklarer gedacht werden kann. Beim Fürsten Lobkowitz fand 1809 eine italienische Aufführung von Pears Camilla statt, der Fürst selbst machte den Schloßvogt, sonst wirkten Dilettanten und Künstler mit und ein eigenes Orchester. In solcher Sphäre ist die Oper aufgewachsen. Sie hatte eine gute Kinderstube in den Adelshäusern der Italiener, die sie erfanden, in den Privattheatern der Fürsten und Mäzene, die sie pflegten. Aber ihre magnetischen Eigenschaften reizten das Volk, die Industrie, alle Vergnügungssüchtigen und Eiteln und Missionsbedürftigen und Spekulanten, und diese alle zusammen oder gegeneinander buhlen um sie, wie um den Ring Alberichs, den ein Zauberwort zum Weltherrscher macht, ohne verhindern zu können, daß er dem Besitzer selbst entrissen wird. Der Kampf der deutschen Oper gegen den Fürsteneinfluß litt deutlich unter diesen verwickelten Interessen. Die deutsche Oper, in allen kleinen Residenzen eine Gründung des Fürsten, meist über die Zeit hin italienisch, wird dem zahlenden Publikum erst sehr spät erschlossen. Friedrich der Große sitzt hinter seinem Dirigenten und verfolgt mit ihm die Partitur. Er liebt den schwachen Graun und übersieht den großen Gluck. Sein Nachkomme hält sich heute von den bedeutenderen Neuaufführungen fern, empfindet gegen seine Epoche, protegiert die hohle historische Phrase von Meyerbeer bis Leoncavallo und verschiebt den Ausgabenetat zugunsten derer, die mit Recht auf Berlin warten. Hier liegt einer der letzten Fälle vor, da das Monarcheninteresse sich noch nicht von der aktiven Beteiligung an der Oper lossagen kann. Inzwischen haben sich die Zeiten so geändert, daß diese Sorge um sein Haus, einst ein schöner und fruchtbarer Vorzug adliger Mä-

Moreau, la petite loge

zene, eine fossile Behinderung des gegenwärtigen Lebens, der strebenden Kunst wird — und eben leider doch nicht entbehrt werden kann. Hier sitzt die Oper in der Klemme, sie, die dem Volke geben will, was des Volkes ist, und dem Kaiser, was des Kaisers ist, und dabei ihre liebenswürdige Seele aushaucht. Der Landtag bewilligt die Erhöhung der Dotation und hüllt sich in ehrfurchtsvolles Stillschweigen über diese Paradoxie.

Das funktionelle Verhältnis der Völker zur Oper ist ein verschiedenes. Die Italiener nehmen sie sofort als Volksbesitz in Anspruch, die Franzosen behandeln sie als eine politische Angelegenheit der Parteien, die Engländer als eine Industrie und die Deutschen als ein Fürstengeschenk, das man mit der gebührenden Hochachtung hinnimmt, wenn nicht gerade einmal der Stolz eines Revolutionärs oder die Philistrosität eines biederen Stadtpublikums zu einer anständigen Opposition begeistert. Lesen wir, was Heinse über die gute Gesellschaft der Operndeutschen seiner Zeit schreibt: „Die Produkte der Kunst müssen in Deutschland wie das Unkraut wachsen; da ist keine Pflege und Wartung und sie gehen selten ins wirkliche Leben über. Das was man bei uns gute Gesellschaft nennt, der Hof und der Adel und die Gelehrten selbst, welche alle gleich der Frühlingssonne sie erziehn und zur Reife bringen sollten, bekümmern sich wenig um sie, betrachten sie als unnütz, als schlechten Zeitvertreib, und haben sie niemals zur Beschäftigung gemacht, um echten guten Geschmack an ihnen zu gewinnen.“ Dies war vor der Zeit der deutschen Nationaloper. Er geißelt das Italienertum aller damaligen deutschen Mäzene. Was hat sich geändert? Die gesamte gute deutsche Oper hat sich gegen das Interesse der meisten Fürsten durchgesetzt, und nur, wo der Einfluß des Hofes, heut aus Bequemlichkeit sich nicht bemerkbar macht, gedeiht die Gegenwart. Ludwig II. war eine Ausnahme aus Schwärmerei, und Dresden ist ein Vorort aus Gleichgültigkeit des Königs. Diese Gleichgültigkeit des Mäzens ist der scheinbare Sieg, den das deutsche Opernvolk errungen hat. Es ist nicht einmal eine Verfassung, die aus Kraft und Charakter nicht eingehalten wird.

Das alte Venedig ist typisch für die italienische Kongruenz von Publikum und Oper. Nach den ersten Versuchen in den Palästen der Adligen wird schon 1637 das öffentliche Opernhaus S. Cassiano gegründet, einer der Unternehmer, Ferrari, Textdichter und Komponist, spielte im Orchester selbst die Theorbe mit. 1639 folgt die Oper S. Giovanni e Paolo (sie wird immer nach den naheliegenden Kirchen benannt), 1641 S. Mosé. Bis 1699 werden achtzehn Operntheater errichtet, acht bestehen mitunter gleichzeitig. Die Textbücher werden gedruckt und verkauft. Die Leute sitzen mit Wachskerzen, sie zu beleuchten. Als Reste dieser ersten Andachten öffentlicher Opernbesucher haben alle alten reizenden, schön gedruckten, mit zahlreichen Szenenkupfern geschmückten Texte (mit ihren Wachsflecken) einen besonderen Sammlerwert erhalten. Die venezianischen und die späteren Hamburger Texte sind bibliophil — nicht zufällig gerade Texte von Volkstheatern. Schatz in Rostock war einer ihrer bedeutendsten Sammler. Die italienische Oper bleibt Volksliebhaberei bis in unsere Tage. Niemals sind hier politische

Konflikte aufgetreten. Ob die Scala oder San Carlo Fürsten- oder Volksgründungen sind, überlegt man sich kaum. Und weil die italienische Oper solchen übereinstimmenden Beifall hatte, brauchte sie nicht zu kämpfen, erschlaffte und versank in ihrer traditionellen Größe. Kaum entschließen sich ihre Gelehrten heute noch, die alten Drucke und Manuskripte systematisch herauszugeben, wie es Franzosen und Deutsche längst tun.

Der Blick in die französische alte Oper ist diffiziler. Es sitzen zwei Parteien im Theater, die sich bis auf das Messer befehden. Die Oper stachelt die aktiven Interessen auf, nach links und nach rechts. Nach links für die leichtere, italienisierende Buffoart, nach rechts für die ernste und langweilige französische Nationaloper. Es gibt einen traditionellen Coin du roi und einen revolutionären Coin de la reine. Buffonisten und Antibuffonisten, Piccinisten und Gluckisten sprechen, singen, brüllen und schreiben gegeneinander. Von der Polemik Raguenets für die Italiener und Lecerf de Vionvilles für die Franzosen bis in die letzten Schriften der Enzyklopädisten, bis in die Reformationsbestrebungen Glucks, der gar nichts Persönliches gegen Piccini hatte, geht durch das 18. Jahrhundert der offene Parteistreit des Geschmacks, eine Spaltung, die durchaus nicht bloß von Nationalitätenhaß genährt ist. Die Oper bleibt, statt nur fürstlich oder nur populär zu sein, ein Spielball zwischen Akademie und Persönlichkeit, zwischen Amüsement und Gestaltungskraft. Sie erhält sich dadurch lebendig, sie vibriert mit den Nerven der Zeit. Die Italiener sind Melodiker, die Franzosen Sprachmenschen — sie sind dem Stofflichen gegenüber zugänglich. Die kleine bürgerliche Spieloper, in der sich Figaro langsam, zielbewußt heranbildet, zittert vor Erregung der kommenden Revolution. Die Revolution kommt, die Tuilerien werden gestürmt. Die Königin soll sich noch einmal dem Publikum zeigen, sie geht in die Comédie italienne zu Grétrys Evénements imprévus. Ein Beifall begrüßt sie in der Loge. Sie weint, und der Dauphin, auf ihren Knien, sieht gerührt zu ihr auf. Da singt die Dugazon ihr „J'aime mon maître tendrement, Ah, combien j'aime ma maitresse" — und blickt, die Hand aufs Herz, die Königin an. Das wird das Signal. Die Jakobiner stürmen, man springt auf die Bühne, die Sängerin zu lynchen, man jagt die Königin aus dem Theater. Die Revolution nimmt die Oper für ihre Zwecke in Anspruch. Aus literarischen Parteien werden politische. Man ist sich der suggestiven Kraft der Musik bewußt. Grétrys Memoiren sind in ihren ersten beiden Teilen voll von sprühender Lebenslust, Menschenkenntnis, Weltläufigkeit der Musik — dann wendet er sich an die Citoyens, wird moralisch, langweilig, rücksichtsvoll und entsetzlich pädagogisch. Die Wendung in diesem Buch ist die Wendung in der Zeit. Die Opernsängerin Mailart muß in

Notredame auf dem Altare in mythologischem Kostüm als Göttin der Vernunft die Scharen der Freien, Brüderlichen, Gleichen vor sich knien sehen — die paradoxeste Oper, die sie jemals darzustellen hatte. Mehuls Phrosine und Melidor wird nur geduldet, wenn er einige Einlagen macht, in denen das Wort liberté genügend vorkommt. Sein Jeune Henri entflammt die Royalisten, erzürnt die Republikaner so heftig, daß der Lärm die Aufführung nicht über die erste Szene gelangen läßt. Aber alle diese Aufregungen sind heute vorüber. Der letzte Fall war die Auflösung der Belgischen dreißiger Revolution durch die Stumme von Portici. Beim Sardanapal, der ein großer Jäger und Beschützer der Künste ist, blieb hier alles ruhig.

Wir haben ein wenig in die Seele dieses gemischten Publikums hineingeleuchtet, das in Verlegenheit vor einer so hybriden Gattung der Kunst bald sich in der Musik unterhalten will, bald die Texte politisch beschnüffelt, bald den Geschmack seinem Fürsten bestreitet oder nicht bestreitet und schließlich doch nichts tut, als ein schlechtes Drama auf seine Äußerlichkeiten anzusehen, entschuldigt durch die Musik, die es nicht versteht. Der Glanz des gesellschaftlichen Lebens, dieser höchsten repräsentativen Gesellschaft, die sein Fürst kennt und die es ihm nachahmt, bestrahlt seine Anwesenheit und beschattet alle Zweifel. Das Berliner Opernhaus ist das bestbeleuchtete. In Pest kommt auf den Platz 4000 Mark Baukosten. Das Wiener Opernhaus kostete 10 Millionen, das Pariser 30. Die Pariser Oper ist die Mitte der Welt. Man ist vergnügt und zufrieden. Ein Kaiser hat sie gebaut.

Diese Fürsten, diese Großen, diese Kleinen, Geber und Nehmer, selbst ein so widerspruchsvolles Publikum, dem die Repräsentation das mangelnde Verständnis entschuldigt und das keimende Verständnis die mangelnde Loyalität, die Liebe verschwenden und Verschwendung lieben, alle diese sitzen vor der Oper wiederum nicht ohne Herrschaft und Einfluß gegen Werke und Menschen da oben, die sie sich selbst holten und erzogen. Merklich und unmerklich modellieren sie, wirken auf die weiche Masse, die sich im Chaos ihrer unverschmelzbaren Teile, in der Unsicherheit ihrer ökonomischen Bilanz dem geringsten Druck völlig hinzugeben scheint, und fordern ihren Titel an einer Verfassung, die niemals eine werden wird. Die Oper buhlt um ein Publikum, dessen Launen so unberechenbar sind — wie sie selbst.

Leopold I. komponiert fast zu jeder seiner Wiener Opern ein paar Nummern hinzu. Sein Sohn Karl VI. stellt sich an die Spitze des Orchesters und dirigiert Fuxens Elisa. Friedrich der Große begleitet die zu engagierenden Sänger häufig beim Probesingen. Er dichtet Texte für Graun und komponiert Metastasios Verse. Auch ohne die alten Prologe und Epiloge, in denen

irgendein Stoff auf zwangvolle Art zu einer Huldigung des Ersten der Zuhörer gedreht und geschraubt wird, ist die Rücksicht auf den Fürsten maßgebend — eine Rücksicht im Betriebe der Oper, wie jene eine Rücksicht in der Form der Oper war. Napoleon befiehlt plötzlich eine Probe der Proserpina seines Lieblings Paesiello bei sich. Alle werden in Eile zusammengeholt. Er bleibt ruhig sitzen, hört zu — dann beginnt er die Deklamation zu tadeln. Paesiello ist höchst betroffen, da er gerade sich berufen glaubt, französische Texte mustergültig zu komponieren. Der Kaiser sagt zu Mehul, sie könnten da in Paris doch nie eine Buffooper machen — Mehul komponiert seinen Irato als eine Art Parodie auf die Buffa, Napoleon lobt es, aber er ist tief beleidigt, da er es ihm nun auch widmet — es ist für immer aus. Eine 1807 komponierte miserable Oper Triomphe de Trajane von Le Sueur und Persuis wird eine so grobe Verherrlichung des Kaisertums, daß Napoleon dagegen selbst protestiert — der Polizeipräsident hatte sie aus Liebedienerei den Autoren empfohlen. Sie kostete 100 000 Franken und brachte 520 000. Andere Monarchen waren nicht so maliziös. Boieldieu kam zum Zaren und verpflichtete sich, jährlich drei Opern zu machen, deren Texte der absulote Herrscher selbst zu bestimmen habe. Der deutsche Kaiser bat Leoncavallo um den Roland von Berlin. Was will man mehr? Eine Oper ist ein schweres Risiko und sie hat schon halb gewonnen, wenn sie unter den Augen des Fürsten entsteht. Der Fürst bestimmt, daß sie hundertmal gegeben werden muß und bezahlt das leere Haus. Das Publikum ist nicht so freigebig, aber es ist noch tyrannischer. Es gibt keine Opern in Auftrag, aber es will dauernd interessiert sein. Was am Hofe durchfällt, war ein altes Opernsprichwort, reüssiert in Paris. Was in Berlin durchfällt, könnte man auch sagen, reüssiert bei seinem Hofe. Das Publikum hat in der Oper nicht so viel eigene Meinung als im Schauspiel, aber es ist um so schwerer zu gewinnen. Seine Interessen und seine Mitarbeit sind die entgegengesetzten des Hofes. Der Fürst arbeitet vor der Oper, das Publikum nachher. Der Fürst arbeitet — viel zugespitzter als im Schauspiel — für seine Zwecke, als Regisseur, Komponist, Repräsentant, eben weil die Oper ein verantwortungsvoller Posten im Budget seines Prestiges ist, die suggestivste Kunst der Machtentfaltung. Ist sie fertig, ist sein Interesse zu Ende und das des Publikums beginnt, nicht minder verantwortlich von dieser Seite — denn auch das Publikum hat sein Opernprestige und weiß es zu verwalten. Alle Meininger Schauspielinteressen, alle Hamburgischen Dramaturgien sind nichts gegen die Vitalität dieser zweifelhaften Kunst, die sich immer zum Mittelpunkt des geistigen Salons einer Gemeinde zu machen versteht, immer um die Gunst der Menge buhlt, wenn sie auch Jahrzehnte warten muß, eine

Buhlerin von langem Atem und blutsaugenden Küssen. „Die Aktschlüsse müssen laut und schnell sein," schreibt Mozart, „damit die Leute zum Klatschen nicht kalt werden." O, die Leute verschlingen die Oper und stoßen sie ab, verhöhnen sie und umarmen sie, wie man sie ihnen gibt. Die Italiener rühmen sich der Zahl der Wiederholungen, die sie von einer Oper sahen, und registrieren die Nummern der Szenen gleichwie die ihrer Logen, indem sie die Sänger als wandelnde Gäste dieser Nummern einladen, bewillkommnen, wieder fallen lassen, vergessen. Die deutsche Oper buhlt um den Arbeitssinn und Ernst ihrer Zuhörer, gibt ihnen Rätsel, deren Mystik sie bewundern, überschüttet sie mit Polyphonien, deren Gelehrsamkeit sie anstaunen, hält sie mit Weltanschauungen stundenlang gefesselt, ohne das sie sich nach dem Vorhang sehnen dürfen. Hundert Jahre, bevor Wagner die $2^1/_2$ Stunden reinsten Rheingoldes wagen durfte, ist es in England vorgekommen, daß man (und dieser Mann war der jüngste Sohn von Bach mit seinem Kompagnon Guglielmi) zum Gluckschen Orpheus Zusätze von Gassenhauern machen mußte, um die Leute zu fangen. In Paris richtet man gleichzeitig die Zauberflöte als Mystères d'Isis zu (man sagt Misères d'ici) mit eingelegten Arien aus Don Juan und Titus und einem gewaltigen Papagenoballett. Gleichzeitig in Wien schließt man den Don Juan mit einer Pantomime, die die Eingeweide der Hölle enthüllt. Was hat das Publikum an diesem Don Juan allein gearbeitet. Die Buffofassung Mozarts genügte ihm nicht, es verweigerte den freundlichen Schluß, es geheimnißte mit E. T. A. Hoffmann die schwierigsten Lebensprobleme hinein, es wurde romantisch und machte einen romantischen Don Juan, es ließ die Oper mit seinem dämonischen Tode zu Ende gehen, es erfand je nach seiner Stimmung, der komischen, tragischen, romantischen, klassischen, realistischen, stilisierten und sogar pietätvollen, einen neuen Don Juan und freute sich, wie stark der alte war, alles das auszuhalten.

Schließlich arbeiten sie alle zusammen mit, die Oper — nicht wie ein Drama durch Striche lebensfähig zu halten, in der Aufführung der Zeit zu assimilieren —, sondern wie einen Schmuck, der nicht verloren gehen soll, neu zu fassen, gegen den Einspruch des Materials, gegen Gerechtigkeit und Wahrheit, zu zerstückeln, zu verlängern, zu montieren, zu schleifen und dann wegzuwerfen. Auch heute noch, da man wegen äußerer Wirkungen den Oberon in Wiesbaden, den Orpheus in Berlin umfassen läßt, zum Mehulschen Josef hochdramatische Rezitative komponiert, die aulischē Iphigenie mit dem Wagnerschen Schluß beibehält, Meyerbeer und Verdi mit Zwischenspielen versieht — man kann nicht sagen, daß in unserer sachlichen Zeit das Gebilde der wiederholten Oper fester und unzerstörbarer geworden

wäre. Es ist Aufführungssache, gut, aber es ist noch mehr Zuhörersache, Sache des Genießenden und Liebenden, sich ein Werk, dessen Kostbarkeiten er schätzt, zu erhalten und zu sichern. Für ihn geschieht das alles, oft erbärmlich, oft aber auch eigensinnig groß und tyrannisch, oft buhlerisch, oft aber auch gestaltend und in einer sonderbaren zeitlosen Art mitschaffend, für ihn erfüllt sich das Paradoxon, daß man ein Objekt, um es zu erhalten, ändert, und weil man es liebt, auflöst.

Logenentree in der Restaurationszeit

Seit Jahrhunderten sitzt der Zuhörer vor der Oper in dem spannenden Gefühl, ob sie seiner Revision standhalten, ob er sie wird umschalten oder neu verpacken müssen. Die junge deutsche Oper in ihrer straffen Einheitlichkeit wird ihm einst darin Schwierigkeiten machen. Wird ihre Zeit gekommen sein, wird sie wie ein Koloß in den Abgrund sinken. Die alte Nummernoper durfte sich spielender verlieren. Sie hatte ein Generationsgefühl im Glanze ihrer Gesellschaft. Da schreibt Campra 1710 seine Fêtes vénitiennes — tänzerische Intermezzi, die zu pièces à tiroir werden, beliebig umzustellen und zu verändern. Es ist ein wahres Repertoire der Zeitvergnügungen: weissagende Zigeuner, dann der Amor als Seiltänzer, dann die Oper der Oper (eine Liebesszene mit Gesangunterricht und Aufführung), dann die Oper des Tanzes (als Wettbewerb der kolorierten Künste eines Musik- und eines Tanzlehrers), zuletzt Serenaden mit reizenden italienischen Liedern — die Gesellschaft wirft diese „Entrees" wie Bälle und jongliert mit den Szenen, die alle Vorzüge unzusammenhängender Amüsements haben, wie sie es am liebsten mit jeder Oper tun möchte. Lullys Theseus wird das erstemal am 16. Februar 1677 aufgeführt: die berühmten Tänzer Magny, Noblet, Beauchamps, Allard, Pecour wirken mit. Die siebente Wiederholung findet am 29. November 1729 statt mit der Pelissier als Aegle, dem Thevenard als Egée, den nunmehr weiblichen Tänzerinnen Gamargo, Sallé. Weitere Wiederholungen bringen schon Tanzeinlagen der Camargo, der Herren Blondy

und Dumoulin. 1767 arbeitete Mondonville die ganze Musik um. Das Publikum jedoch ist noch nicht so weit: es verlangt stürmisch seinen Lully wieder. Mondonville wird viermal gespielt, Lully wieder zwanzigmal hintereinander. Aber das Unvermeidliche tritt trotzdem ein: am 28. Februar 1782 erscheint Text und Musik so renoviert, daß nur eine einzige ursprüngliche Lullyarie übrigbleibt! Dann ist dieser Theseus für immer erledigt. Genau ebenso geht es mit Marais' Alcyone, die allmählich außer dem berühmten „Sturm", einer der ersten großen Operprogrammusiken, durch andere Nummern ersetzt wird. Ist so etwas in der Literatur je vorgekommen? Hat je ein Publikum sich einen Racine oder Shakespeare gefallen lassen, dessen Szenen von anderen durch andere ersetzt worden sind? Und mit welcher Ausdauer hängt es an der Literatur einer Epoche, aus deren gleichzeitigen Opernwerken sich kaum noch der Name des Autors erhalten hat. Die Dichtung berührt das große bleibende Leben, die Musik hat ihren wechselnden Stil und ihre Zeitornamentik. Die Dichtung ist leichteren Körpers und fliegt durch die Geisteswelt, die Musik ist kostbarer und will sich bezahlt machen. Die Oper, die einmal zur Repräsentation einer Epoche wurde, will nicht ungesühnt von der Bildfläche verschwinden. Der junge Autor im Paris des 18. Jahrhunderts wartet mit dem Druck seines Werkes häufig, bis das Publikum sein Urteil gesprochen, oder veröffentlicht im Mercure Reueartikel über Fehler, die er gemacht, um zu retten, was zu retten ist. Und die alte Oper schminkt sich immer wieder mit Salben und Pflastern, um ihre Ehre, ihren Erfolg nicht zu verlieren. Was nützt es ihr? Sacchinis Oedipe de Colone, seine erfolgreichste Oper, die er übrigens nicht mehr erlebte, zu deren Generalprobe (wie nur noch bei Glucks aulischer Iphigenie) ein öffentliches Publikum für 3 Franken zugelassen worden ist, wurde in Paris 583mal aufgeführt und ist versunken. Rousseaus Devin de Village, dessen Erfolg ein Kapital der Confessions füllt, ist während 66 Jahren 400mal dort gegeben worden und ist versunken. Ein grausames Geschick wirft die teuerste und repräsentativste Kunst einer schwankenden Menge vor die Füße, die ihre Bitten mit ebensoviel Liebe als Haß beantwortet. Und alle Mühe, die auf diesen Worten, dem Gesange, dem Orchester, der Szene ruht, wird dem Erfolge ausgeliefert, der paradoxesten aller menschlichen Einrichtungen, die aus Mißverständnis Tugenden belohnt, die sie nicht erkennt, Hoffnungen erweckt, die sie nicht befriedigt, Enttäuschungen bereitet, die sich zu spät zum Siege wenden. Der Erfolg ist der letzte der Komödien dieses Theaters des Theaters.

Der Erfolg

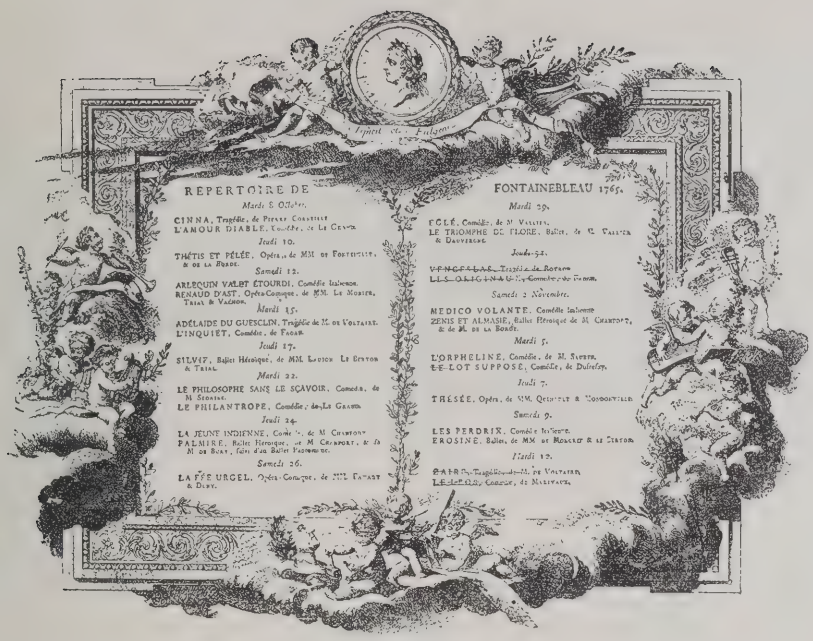
Der Erfolg — das Budget des Lebens, das auch nicht aufgeht, nie aufgeht, wie die Oper, deren Rechnung eine irrationale ist. Da lärmt das südliche Publikum um Parterre, wie Instrumente, die gestimmt werden, gestimmt zur Entscheidung über Lebensschicksale, dort eine Angelegenheit voll Aufregung und Parteinahme, heute im Norden ein stumme Wahlhandlung. Sie schwatzen, essen, bestürmen die Verkäufer, lesen sich die Zettel vor, galante Mädchen sprechen ihre Nachbarn an, Engländer, so unaufmerksam wie sie Burney aus seinen Pariser Reisen schildert, staunen über eine Publikumszene im Feydeau: Boieldieus Ma tante Aurore wird gegeben, ein inszenierter Skandal erhebt sich, man spielt kaum zu Ende, der dritte Akt wird gestrichen, es wandelt sich in einen Riesenerfolg. Boieldieu? Er wird in der Gesellschaft nicht mehr aufgenommen, weil er die Tänzerin Clotilde geheiratet hat. Alle inszenierten Skandale bis zum Jockeiklub des Tannhäuser wandeln sich in solche Erfolge. August, der Chef der Claque, der sich erlaubte, Meyerbeer auf den Proben Ratschläge für Änderungen zu geben, hätte sich kein besseres Mittel zur Organisation des Beifalls erdenken können. Die Organisation des Beifalls ist die Rhythmik der südlichen Temperamentsausbrüche. Sie ist ebenso verächtlich als interessant. Wer die Geschichte der Beifallsbezeigungen schriebe, hätte die Claque auf ihre rhythmischen Fähigkeiten zu kritisieren, wie sie die Höhepunkte zu fassen versteht und die angesammelte Begeisterung des Publikums zu regulieren, ohne den Sänger zu stören. Sie gräbt, würde der Philosoph der Claque sagen, dem Applaus seine sicheren Bahnen, die auch schwankende und in der Richtung unentschiedene Nebenflüsse mit sich ziehen und durch diese Kanäle für den Erfolg und die Suggestion fruchtbar werden, also latente Massengefühle auslösen und produktiv machen — und doch niemals etwas Ernstliches erreichen, wenn die Gefühle nicht ehrlich sind. Dieses Fluidum des Erfolgs schwebt um die Oper mit mythologischen Flügeln — es hat seine abergläubischen Götzen, Fetische und alle Teufel der jettatori gefunden, es koboldet in den Hörnern, es patzt in den Ensembles, in tausend Kleinigkeiten flunkert es ab und leuchtet es auf, bei der nervösen Oper legendarischer und romantischer als je sonst im Theater. Der Unternehmer kennt seine geheimnisvolle Kraft, wie sie aus zwei Handflächen, die sich berühren, schicksalswendend hervorgeht. „Der Claqueur ist übrigens nur eine etwas übertrieben bewundernde Natur," sagt Gautier. Aber Monsieur August, den Berlioz besungen hat, wie er in kühler Würde seine Schlachtenpläne entwirft, auffällig durch einen grünen oder rötlichen Rock, ein wahrer Dirigent der von ihm psychologisch haarfein be-

obachteten Publikumstimmung, Monsieur August, der Patriarch aller Claqueure, wird vom Direktor Véron vor jeder Oper befragt und um Rat gebeten, das Werk wird außer seinem Inhalt noch auf eine zweite Oper in der Oper vorher durchgenommen, auf das Kreszendo und die Ritardandi des Beifalls, auf die Rhythmik des Erfolges, die man zu lenken hat: man verabredet eine chromatische Tonleiter, deren höchste Töne, erzählt Véron in seinen Memoiren, eine Aufforderung zum Beifall bedeuten, die tiefen aber kühles Verhalten — je nach dem Kredit, den man den Sängern zu bewilligen gedenkt. Dr. Véron ist der skrupellose Impresario der Pariser Großen Oper, deren Pacht er mit einem Vermögen übernahm, das er an Hustenbonbons verdient hatte. Die Julirevolution hat ihn heraufgebracht, und er verbürgerlicht sein Theater: die Geldaristokratie erobert die Logen der Geburtaristokratie. „Die Oper soll das Versailles der Menge werden." Von Musik aber verstand er nichts. Der Typus des geschäftsmäßigen Opernunternehmers in großem Stile ist hier das erstemal ganz getroffen: man lese seine Karikatur in Heines Pariser Briefen. Barbaja, der in den Spielhöllen Neapels als Kellner sich das Geld verdient hatte, mit dem er in S. Carlo und am Kärntnertor seine Truppen in Bewegung hielt, war nur ein kleiner Vorläufer gewesen gegen diesen „Gott des Materialismus" mit dem roten Gesicht in der ungeheuren weißen Krawatte, deren Vatermörder bis über die Ohren reichten.

Schicksale

Die Schicksale der auf der Drehscheibe der Bühne thronenden, triumphierenden, gleitenden, fallenden Künstler sind ein Kampf der angeborenen Instinkte mit den Bewegungsgesetzen, der Zentrifugalkraft dieser wirbelnden Institution, deren Erfolge auf der einen Seite, Mißgeschicke auf der anderen bedeuten, deren Lachen nicht ohne Weinen, deren Pracht nicht ohne Rücksichtslosigkeit abgeht. Hier ist das freie Leben des Künstlers, dort ist eine spielerisch-ernste Kette von Notwendigkeiten und Zufällen — nun fangt oder laßt euch fangen. Der große Akt der Lebensparadoxie wird auf seine Formel gebracht.

Aus den ersten Zeiten der Oper leuchten uns Renaissancemedaillons entgegen. Der beneidete Ruhmeskranz wird auf die schönen Haare der Sängerin gesetzt. Über die Leonora Baroni erscheint ein Band in allen Sprachen: Applausi poetici alle glorie della signora. Sie singt schamhaft und wohlanständig, sie spielt selbst die Theorbe, die Mutter die Lyra, die Schwester die Harfe, alle drei singen dazu (welches feine alte Bild!), daß Maugars in



Repertoire des Theaters von Fontainebleau 8. Oktober — 12. November 1765

seiner Lobschrift auf italienische Musik im Jahre 1639 von ihnen sagt: so schön, daß ich meine condition mortelle vergaß.

Beweglicher wird das Bild der Sängerin in den nächsten Generationen. Von der Maupin erzählt Laborde in seinen Essays: sie ist 1673 geboren, Tochter des Sieur d'Aubigny, des Sekretärs des Grafen Armagnac. Herr Maupin aus St. Germain en Laye heiratet sie sehr jung und läßt sie unvorsichtigerweise während einer Reise zu Hause. Sie verliebt sich in ihren Fechtlehrer. Sie fliehen und treten aus Not in Marseille in die Oper ein — beide stimmbegabt, besonders sie. Sie hat für ihr eigenes Geschlecht viel übrig, ohne das andere zu verachten. Sie verführt eine junge Marseillerin — Skandal — diese wird in ein Kloster gesteckt. Die Maupin läßt sich sofort dort als Novize aufnehmen. Nach einiger Zeit stirbt eine der Nonnen, wird begraben, die Maupin gräbt sie aus, legt sie ins Bett der Freundin, entzündet ein Feuer und entführt im Trubel die Geliebte. Sie wird verfolgt, gefaßt, zum Feuertod verurteilt. Die Freundin wird nach Hause geschickt, das Urteil nicht vollstreckt. Die Maupin kommt nach Paris, nimmt ihren Namen, den sie verborgen gehalten hatte, wieder an, debütiert als Pallas im Cadmus 1695 mit größtem Erfolg, wird als Stern der Oper Nachfolgerin der Rochois, dieser kleinen und gewöhnlichen Person, die wenigstens eine gute Schauspielerin auf der Bühne gewesen war. Sie ist es auch im Leben. Sie bekommt Streit mit dem Kollegen Dumenil, verkleidet sich als Mann, stellt ihn mit

dem Degen — er will sich nicht schlagen, sie verhaut ihn und nimmt ihm Uhr und Tabatiere. Den nächsten Morgen renommiert Dumenil, er habe sich gegen drei Räuber verteidigen müssen. Sie blamiert ihn vor den Kollegen, indem sie die Zeugen ihres Rekonters zeigt. Bei einem Ball des Bruders von Louis XIV. verkleidet sie sich wieder als Mann, diesmal, um eine Dame zu verführen. Drei Herren verteidigen diese, zitieren und stellen sie — sie hätte sagen können, wer sie ist, sie tut es nicht, tötet die drei, geht kalten Sinnes in den Saal zurück und erhält vom Prinzen Pardon. Sie liebt die Fanchon Moreau und macht einen Selbstmordversuch, da sie sie nicht erhört. Schließlich geht sie nach Brüssel, wird Mätresse des Kurfürsten von Bayern. Der verläßt sie für die Gräfin Arcos und schickt ihr durch deren Mann 40 000 Livres. Sie wirft dem Grafen Arcos die Börse an den Kopf und kehrt wieder an die Pariser Oper zurück. Sie stirbt 1705, 32 Jahre alt.

Hier ist der Schwung eines Lebenswurfs vor zweihundert Jahren. Das Teufelsrad ist schön und dreht und wirft sie, wie sie es aushalten und wie sie fallen. Es ist großer Atem darin, derselbe Atem, mit dem in dieser Zeit der Kastrat Ferri die chromatische Tonleiter durch zwei Oktaven nahm, ohne Luft zu holen, mit einem Triller auf jedem Ton. Der Kastrat Caffarelli, der Ludwig XV. Vorschriften machen durfte für die Geschenke, die er ihm zu geben habe, kauft sich von seinen Ersparnissen ein Herzogtum und schreibt über sein Tor: Amphion Thebas, ego domum. Farinelli, der für 50 000 Franken jährlich angestellt ist, Philipp V. von Spanien zur Erheiterung seines Gemüts jeden Abend dieselben vier Arien vorzusingen, scheint in seiner Kunst eine Wendung von der Virtuosität zur Einfachheit und Ehrlichkeit durchgemacht zu haben: Burney erzählt, daß ihn der Kastrat Senesino, sein Rivale, aus Bewunderung auf einer englischen Bühne — er fiel einfach aus der Rolle — umarmt habe. Die Cuzzoni und die Bordoni brachten es nicht so weit. Ihr Leben ist im Gegensatz zur Tesi (die nicht schön war und friedlich als Lehrerin in Wien auslebte) bewegt und mannigfaltig. Quanz, dessen Memoiren voll sind von den Schicksalen der Opernprimadonnen und erfolghungrigen Komponisten, nennt die Cuzzoni einen Drachen an Charakter. Sie hat ihren Mann ermordet. Sie hat sich geweigert, unter Händel in London zu singen: Händel reißt sie in der Probe ans Fenster und droht, sie herunterzustürzen, wenn sie nicht nachgibt: „O, Madame, ich weiß wohl, daß Sie eine wahre Teufelin sind, aber ich werde Ihnen zeigen, daß ich Beelzebub bin, der Herrscher der Teufel.“ Die Cuzzoni hat einen angenehmen hellen Sopran, rein, von c' bis c'", mehr rührend als virtuos, eine schlechte Schauspielerin. Wie scharf sind Leben und Kunst gegeneinander! Es bilden sich im Publikum Parteien der Francesca Cuzzoni und der Faustina Bordoni,

wie sich einst, 1626 in Rom, um zwei Sängerinnen die Parteien der Costisten und der Cecchisten gebildet hatten, so scharf, daß ihnen das gemeinsame Auftreten verboten wurde. Diesen wird es nicht verboten. Sie geraten so aneinander, daß sie sich bei einer Vorstellung des Astyanax von Bononcini in London auf offener Bühne unter dem Gejohle und Gezische des Publikums verprügeln. Die Cuzzoni endigt arm als Knopfarbeiterin, die Bordoni in glänzenden Verhältnissen bei ihrem Gatten Hasse. Noch einmal entfaltet sich in der Sophie Arnould, deren Biographie Goncourt schrieb, der bunte Stil des Primadonnenlebens mit aller Macht der Instinkte — wir werden sie in der Gesellschaft Glucks wiederfinden. Dann wird diese Region bürgerlicher, freilich noch lange nicht bürgerlich genug für die Maße des industriellen Instituts, das im Budget seiner Kräfte mit den ungebrochenen Trieben der Opernzuchtlosigkeit nicht rechnen will.

Eifersucht, Ruhmbegier, Übermut und wieder höchstes ideales Gewissen wirbeln die Künstler und Autoren durch die Opern der Welt — eine Kette Trunkener von Glück und Unglück. Wer erkennt sie immer? Hinter dem Pseudonym Piva verbarg sich der große Steffani, dessen diplomatischem Geschick das Haus Hannover mindestens so viel Ehre verdankte, als seinen Opern Vergnügen. Er war ein Weltmann mit doppeltem Gewissen. Ehe er Händel nach Hannover berief, hatte ihn Mattheson in Hamburg protegiert, aus Eitelkeit. Mattheson singt in seiner eigenen Oper Cleopatra den Antonius unter Händels Direktion. Antonius stirbt eine halbe Stunde vor Schluß. Mattheson stürzt ans Dirigentenpult, Händel zu verdrängen. Sie ohrfeigen sich und ziehn den Degen. Matthesons Klinge zerbricht Gott sei Dank an einem metallenen Knopf Händels. Welche Aufregung! Der größte Hamburger Komponist Keiser fährt wie ein Kaiser durch die Stadt mit Bedienten in Auroralivree, während seine Schulden ins Maßlose wachsen. Bononcini, dessen Opern in Berlin die Königin Sophie Charlotte selbst am Klavier begleitet, tritt in London in die großartige, durch ihre Protektoren geradezu politisch gefärbte Rivalität zu Händel und geht als Plagiator gebrandmarkt zugrunde, von einem Alchimisten aufs letzte beraubt. Mattheson aber schreibt sein Lexikon: die „Ehrenpforte“ und gibt vielen großen vergessenen Namen ihre Artikel, auch dem Meister „Stradel“. Stradella wurde das opernhafteste Leben aller Opernautoren angedichtet: die Entführung der venezianischen Mätresse, die Dingung der Mörder, deren Rührung vor seinem Gesang, und wieder neue Mörder und endlich in Genua beider Tod — noch immer herrscht legendarische Unklarheit über diese Geschichte, die Flotow zur Oper erweiterte. Oper über Oper! Die Autorenschicksale machen eine Wandlung durch von der allgemeinen Boheme aller Komödianten zum tra-

gischen Konflikt mit dem Theater. Die alten Italiener werden mit der Oper herumgeworfen, die neuen werfen sich gegen die Oper herum. Jomelli, in Neapel ein Gott, wird in Stuttgart deutsch vertieft und kehrt unverstanden, trostlos in seine Heimat zurück. Monsigny wie Rossini erleben ihre großen Schweigezeiten. Weber findet noch im Tode keine Heimat. Lortzing hungert unter Erfolgen. Wagner verzweifelt gegen eine Welt von Unverständnis. Es ist wunderbar zu sehen, wie sich diese Geschicke ihre Melodie suchen, und wie sie sie finden — eine Melodie, so irrational wie möglich, wenn man sie mathematisch ausrechnet, und doch zuletzt so ganz Seele und Einheit, auf den wandelnden Harmonien der Erfahrungen, ganz organische Tonalität, mit allen Bitterkeiten der Fermaten und Ritardandi, und mit allen Süßigkeiten selbst der spielenden Koloratur.

Denn hier ist unsere letzte Station. Hier werden Kräfte wach und Organismen lebendig auf diesem vulkanischen Boden. Hier keimt die Frucht aller dieser Paradoxien. Hier steht der große *Mensch*.

Siebenter Widerspruch: Die Theorie

Und noch einmal blicken wir auf dieses Schauspiel einer unmöglichen Kunst zurück, das in allen seinen widerspruchsvoll-fruchtbaren Szenen jetzt vor uns liegt. Die mütterliche Musik ist die geheime Tyrannin in diesem Familienkreise und macht dem väterlichen Drama, diesem sachlichen und berufstüchtigen Genre, das Leben nicht leicht. Sie hat zu wenig konkrete Interessen, um die in sich gekehrte Arbeit des Rivalen ganz verstehen zu können. Sie verlangt von ihm eine Geselligkeit, die er nicht bieten kann, eine Verstellungsgabe, die seine Ehrlichkeit nicht leistet, Galanterien, zu denen er sie nicht geheiratet hat, und eine Verehrung ihres Geschlechts, die mit seinem Gewissen und seinem Ruf nicht in Einklang steht. Er weiß, daß schließlich doch sein Prinzip den Ausschlag gibt, seine Vorstellungen die Formel und seine Qualitäten der Boden sind, auf dem sich dieses Unternehmen bewegt. Er weiß auch, daß er die nervösen Zustände seiner Partnerin nur steigert, wenn er ihr zu scharf widerspricht, und daß jede dauernde Diskussion mit ihr die schwebenden Differenzen vergrößert. Denn sie ist unlogisch. Er sorgt für sie, ohne große Gebärden, er läßt ihr ihre Meinungen, ihre Klagen, ihre Begierden in der ruhigen Zuversicht auf den eisernen Gang aller Entwicklungen, die sich durch die bloße Macht der Tatsachen so bewegen, wie es gut für sie ist. Reden und Programme kehren wieder, aber helfen nichts. Bestenfalls lächelt er ein wenig zynisch und zählt die Perioden ab, in denen

sich diese Ehekonflikte regelmäßig wiederholen müssen, während die Leute seine Güte und Tüchtigkeit und ihre Gefälligkeit und Liebenswürdigkeit rühmen, ohne von dem wahren Sachverhalt eine Ahnung zu haben. Er weiß, daß diese Ehe nur durch die Schwäche eines Teils bestehen kann; sind beide schwach, versandet sie; sind beide stark, zerspringt sie. Die Frau weiß nichts, sie lebt ihr Triebleben, behauptet immer, anderen die Wahrheit zu sagen, und hört es wenigstens nicht gern, wenn man sie ihr sagt. Sie will geschmeichelt sein. Sie liebt die große Welt und löst die eine Leidenschaft durch die andere ab, immer ein wenig melancholisch gefärbt über die entrissene Vergangenheit. Sie macht das Budget und rechnet den Kindern gern etwas zugute, die sie einst klein und bescheiden begleitet haben und jetzt zu großen selbständigen Orchestermusikern aufgewachsen sind — ihre Kinder, denen der Vater nur mitunter eine kleine Pantomime vormacht. Es ist sehr unruhig in dieser Familie, desto unruhiger, je genauer man zusieht. Beobachtet man bei den periodischen Konflikten die Vorwürfe durch das ganze Genre, die sie sich hier gegenseitig machen, die ganze aufgestapelte Masse von Kränkungen und Verzerrungen, die der Stolz der einen Seite dem der anderen ins Gesicht wirft, die unendlichen Verwicklungen von Diplomatie, Neugierde, Offenheit, Instinkt, Berechnung und Niedertracht, die sich da ergeben, die Verdeckungen des Lebensdefizits, die Aussichtslosigkeiten des Budgets, die Posen gesellschaftlicher Haltung, die Lügen aller geheimen Reserven und zum Gleichgewicht notwendigen Debauchen, die Geniertheit vor den Kindern und deren unwillkürlichen Sinn für gelegentliche Chancen in diesem Kampfe — so glaubt man, alles sei zu Ende, diese Einrichtung müsse sich selbst zerstören, sich aufreiben in ihrer Kräftevergeudung. Aber die Kunst ist stärker als das Leben. Sie gewinnt aus diesen Reibungen eine leidenschaftliche Kraft zur Produktion, und sie erlebt kaum eine Trübung, so wird diese schon ihre Farbe, kaum eine Reizung, so wird diese schon Vertiefung. Die Kunst erkennt und erlebt sich in dieser Oper, die unmöglich scheint, selbst. Denn nichts ist die Kunst, als in den Schein der Dinge eine Ordnung zu bringen, die ihr das Leben selbst immer wieder zerstört, um sie immer wieder zu locken.

Andächtige und Ketzer der Oper, beide gehören zu ihrem Dasein, sind selber Figuranten in diesem großen Schauspiel, dessen nächster Akt immer die Antithese und zugleich Sanktion des vorhergehenden ist. Sie stehen nun lächelnd um unsere Betrachtung herum, und wir gehen, ihnen allen die Hand zu schütteln. Gottsched hatte die Oper das ungereimteste Werk genannt, welches der menschliche Verstand jemals erfunden habe. Er hat recht, A. W. Schlegel weiß das auch, in seinen dramaturgischen Vorlesungen, und

Nietzsche weiß es auch, aber sein Organ für Paradoxie ist entwickelt genug, um eben aus dieser Ungereimtheit die Wunder der Oper zu erklären. Er hat in der „Fröhlichen Wissenschaft" einen schönen Aphorismus (Nr. 80), in dem er erklärt, was kaum zu erklären ist, wie hier eben der gemeine Reiz der Illusion einem höheren Reiz zu weichen hat — Rossini wäre logisch gewesen, seine Sänger bloß la-la-la singen zu lassen, aber die „Unnatürlichkeit, derentwegen man in die Oper geht", sei nicht weniger wert als die Unlogik, mit der der Grieche die wildeste Leidenschaft in schöne Rede kleide. Neben den Leugnern stehen die Parodisten. Die Parodie der Oper, des beau monstre, wie Voltaire sagt, ist so billig, daß sie sehr gut sein muß, um nicht als Ernst zu wirken. Sulzer parodiert sie in seinem Lexikon, Simon Mayr in seiner Schrift über die Agenten (I sensali), Addison in seinem Spectator von 1710, 1720 erscheint die berühmteste aller Opernsatiren: Marcellos Teatro alla moda, nicht so witzig wie Addison, aber breiter und lohnender — die typischen Requisiten der konventionellen Oper, die Lügen des Erfolgs, die Unverständlichkeit der Handlung, der monumentale Blödsinn der überlieferten Bewegungen, das falsche Altersverhältnis, die Provinzialismen der Dekorationen, das System der Freibillette und das der Reklame, die übertriebenen Ratschläge der Protektoren, Masken, Kopisten, Schneider, Pagen und nicht am schlechtesten das Orchester und ganze Szenen voll Klatsch und Dialekt zwischen den Müttern der Sängerinnen. Man kann viele alte Satiren heute im Neudruck nachlesen: Marcello in einer venezianischen Ausgabe von 1887, Addison im 9. Sammelband der I. M. G., Simon Mayr in der Schiedermairschen Übersetzung. Die letzten geistvollen Opernsatiren schrieb Berlioz in seinen Soirées d'orchestre — moralische Studien über Publikum und Tenöre. Aber lebendiger blüht der Streit um die Oper in den wiederholten Meinungsverschiedenheiten und schwankenden Zweifeln ihrer Betrachter, die hier ein Objekt finden, das sich für literarische Ästhetik außerordentlich zu eignen scheint und doch zerfließt, sobald man es festhalten möchte. Ein Stimmengewirr! In jedem Künstler und Kritiker vibriert, doppelt furchtsam bei diesem Vexierspiel der Oper, die Angst um die Zukunft. Hasse schimpft auf die Gegenwart, Metastasio schimpft, Paesiello hält Mozart für übertrieben orchestral, Schlegel Mozart für zu weichlich. Heute ist Mozart die Richtung des Ideals geworden. Metastasio sagt, die Musik sei nur das Kleid, Mozart sagt, die Poesie sei nur die Dienerin. Rousseau bekehrte sich zu Gluck, Forkel hielt ihn für ekelhaft. Ambros rettet gegen die Überschätzung Glucks die alten Neapeler, Wagner weist gleichzeitig auf die allumfassende Musik der Zukunft, die er in der Gegenwart erfüllt. Welcher Wirrwarr! Welche Gelegenheit zu schöngeistiger Literatur!

Moreau, Sortie de l'opéra

Die Literatur über die Berechtigung der Oper und ihre nationalen Grenzen geht durch das Frankreich des ganzen 18. Jahrhunderts, spielt sich in engerem Kreise um die Hamburger Oper ab, läßt heute noch nicht nach. Addison war gegen die Benutzung der englischen Sprache in der Oper gewesen. Grimm schwärmt für die englische Volksliedoper als Milieu. Er schreibt die Satire Le petit prophète de Bœmischbroda gegen die nationale französische Oper. Die französische Oper exzelliert durch ihre Tänze, Grimm und Rous-

seau bekämpfen diese unlogischen Störungen. Für Rousseau, gegen Rousseau, für Rameau, gegen Rameau — es ist eine Bibliothek von Prinzipienstreitigkeiten, die die Enzyklopädisten aufstellen, unaufzählbar viele Schriften, die von einer stillen Liebe zur italienischen Melodie und einer unmöglichen Konstruktion eines Opernrationalismus ihren geistreich-schwankenden Charakter erhalten. Unter ihnen steht Voltaire nicht bloß als der abgesagte Feind der Oper, sondern als ihr Verächter und Warner in einer schrecklichen Konsequenz aufrecht: in der Vorrede zu seinem Oedipus liest man die Worte: „Die Oper ist ein ebenso bizarres, wie prächtiges Schauspiel, wo Auge und Ohr sich mehr befriedigt als der Geist, wo die Dienstfertigkeit gegen die Musik zu den lächerlichsten Fehlern führt, wo man Lieder singt bei der Zerstörung einer Stadt und tanzt um ein Grab — man erträgt die Extravaganzen, oder man liebt sie gar, weil man im Lande der Feen ist, und vorausgesetzt, daß es etwas zu sehen gibt, schöne Frauen, gute Musik, einige interessante Szenen, ist man zufrieden.“ Voltaire hat recht: für die Rationalisten gibt es keine Oper. Gleichzeitig prophezeit Herder sein „Odeum, das zusammenhängend lyrische Gebäude, in dem Musik, Poesie, Aktion und Dekoration eines sind“. Und gleichzeitig im Troisième Entretien sur le fils naturel schwärmt Diderot von der Zukunftsoper, die die Philosophie, Musik und Poesie zu einem einheitlichen Kunstwerke verbinde, wobei zwei Arten, der einfache tragisch-orchestrale Stil und der figurierte gesungene Stil zur Verfügung stehen — eine Idee, die in ihrer unentschiedenen Zwiespältigkeit Goethe in der Anmerkung „Musik“ zu seiner Übersetzung von Rameaus Neffen ähnlich ausführt, als letzten Nachklang der Geschmackdifferenz von Gluckisten und Piccinisten. Drehen wir uns im Kreise? Rousseau hatte erst die französische Opernsprache geleugnet, dann selbst den Devin de village geschrieben, und Diderot komponiert ihn nach dem Modell seiner eigenen idealen Zukunftsoper um! Wo ist das Heil? Der Messias der Oper aber ist in dieser Literatur oft ersehnt worden, während er schon lebte. Grétry (il faut réunir tous les arts dans un seul cadre, ils doivent se faire sacrifice mutuel) sagte noch 1812: er sähe in Gedanken ein liebenswürdiges Wesen, das, begabt mit melodiösem Instinkt, mit dem schönsten Naturell einen Teil des harmonischen Reichtums unserer jungen Athleten verbinden wird — und sieht nicht Mozart. Graf Algarotti, der Freund Friedrichs des Großen, hatte in seinem Saggio sopra l'opera in musica noch 1763 in Verachtung der flachen und inkongruenten Oper seinerzeit auf das einzig erstrebenswerte Gesamtkunstwerk hingewiesen: und Glucks Orpheus datiert von 1762. Alle bauenden, alle andächtigen Freunde der Oper werden, wie Gluck, wie Wagner, immer wieder dazu verführt, eine Natürlichkeit in dieser Kunst, eine Gleichberech-

tigung ihrer Teile, eine Ausdruckseinheit und Seelenwahrheit theoretisch zu verlangen, die ihnen die Zweifel schlichten soll, welche sie in ihrer künstlerischen Arbeit empfinden müssen. Innerhalb der Theorie der Oper wiederholen sich die Widersprüche ihrer Praxis. Recht haben allein ihre Feinde — denn es ist auch kleineren Geistern als Voltaire bequem, die Unmöglichkeit dieser Kunst nachzuweisen. In einem inneren Konflikt sind alle ihre theoretischen Liebhaber, die zwischen den Anforderungen ihrer Sinne und ihrer Vernunft nicht entscheiden können. Tragisch sind die Produktiven, die über sie nachdenken: denn sie werden nie die Beruhigung der Ästhetik über ihre Zerrissenheit finden und wiederum nie ihre schöpferische Kunst in das strenge Reglement ihrer Theorie geben. Lully machte es empirisch. Gluck fand seine Opern noch glimpflich mit seinen Vorreden ab. Wagner schwebte beständig in der Polarisation des Gedankens und der Kunst, und wenn schließlich auch die Kunst siegte, hat er doch Epochen durchmachen müssen, in denen sie in Gefahr war, von einer Theorie anzublassen, die zu nichts anderem taugte, als widerlegt zu werden.

Denn was dürfen wir sagen, die wir uns im Mittelpunkt dieses unendlichen Kreises befinden: die Oper ist unmöglich, aber sie ist groß. Die Oper ist nicht wert, daß man nur einen Funken kritischen Verstandes auf sie anwendet, aber sie ist überwältigend in ihrer produktiven Kraft und Intensität. Sie ist richtig, nur wenn man sie komisch nimmt, aber sie ist das tragischeste Erlebnis der Kunst auf Erden. Sie ist der Beweis, daß das Schaffen irrational ist, daß Narrheit und Genie Geschwister bleiben, daß das bloße Dasein, Wachsen, Streben, Leben und Sterben die Wahrheit ist und alles Analysieren, Berechnen, Messen, Zählen und Berichten ein Gespenst. Auch dieses Buch. Die Oper ist da — wer über sie schreibt, ist ihr erster Narr, aber er ist ein Narr, wie der Dichter, der sich von der Welt befreit, indem er sie darstellt. Indem dieses Buch ein solches Eingeständnis macht, darf es beinahe schon — innerhalb der Opernweltanschauung — existieren. Es ist der letzte Schluß der Antithesen, die wir erlebten. Und ist dennoch, oder ist deswegen eine Produktion, wie die Oper selbst — trotz seiner ist es da! Es wird die Voltaires gegen sich haben, die Enzyklopädisten werden sich bei ihm unterhalten und belehren, die Produktiven werden seine Tragik fühlen und es verbessern. Ich steige nun zu ihnen hinauf. Ich lasse Widerspruch Widerspruch sein und beuge mich vor der Größe. Ich will Schöpfung sehn und Kräfte fühlen. Ich will Menschen.

Die Geschichte selbst als letzter Widerspruch

Die großen Werke der Oper hat ihre Geschichte abgesetzt, als Kulturen, die sie in ihren geheimnisvollen und schmerzreichen Geburtstunden zeitlos, bedingungslos, als ewige Schönheit aus sich heraus erfand. Die Geschichte der Oper ist eine geschichtslose Geschichte, die sich im Kreise schließt wie ihre Theorie. Sie ist ein Problem, das durch die Jahrhunderte und Nationen und Klimata geworfen wird, ohne sich Schaden zu tun. Es nuanciert sich, aber bleibt dasselbe. Denn es ist mehr als ein Kunstproblem.

Jetzt ist es am Ort, diese Geschichte im Abriß zu geben, weil sie uns die Widersprüche löst, indem sie sich selbst aufhebt. Die Zeit im Wandel macht aus der dogmatischen Antithese die fruchtbare Entwicklung des Werkes und der Persönlichkeit. Sie bringt den Fluß in die Fluten, die sich, auf engen Raum zusammengedrängt, stauen müßten. Sie bringt Lebensfrist und Vergänglichkeit in die Arbeit am Unlösbaren und setzt den Menschen in die chaotische Verwirrung hinein. Ich lege das trockene Land hin, das wir zu bevölkern haben. Ich erzähle die Hauptepochen, nenne die ersten Namen und Titel und füge die Zahlen hinzu. Das ist das letzte, was ich in diesem Abschnitt noch zu erledigen habe. Es muß ganz schnell vorübergehen.

Die Oper ist wirklich nicht vom Himmel gefallen. In der italienischen Renaissance setzt sich die Musik bereits an die Tragödie, und die Intermezzi unterbrechen die Komödien. Die Favola pastorale bringt Monodien, mitten im Zeitalter der Chöre Einzelgesänge, deren halb vergessene Übung man jetzt, besonders in Florenz, bis in das Mittelalter zurückdatieren kann. Die Madrigale werden mehrfach szenisch zu einer Art Oper zusammengesetzt; in einer Sammlung von Intermedii et Concerti, die Malvezzi 1591 herausgibt, finden sich madrigaleske und auch schon monodische Musiken von Cavalieri, Peri, Caccini zu Texten von Rinuccini — die Reformgemeinde von Florenz noch ohne Opernbewußtsein. Die Instrumente beginnen farblich abgestimmt zu werden. Große Feste führen Gesänge und Tänze zu einer unterhaltenden Mischgattung zusammen — bis in das Ballet de la reine, von Katharina von Medici in Paris veranstaltet. Nebenbei wirken von der anderen Seite die geistlichen musikalischen Schauspiele. Die Kulturen der Feste und der Mysterien bereiten den Boden. Es fehlt nur noch der klare Begriff. 1574 wird in Venedig eine Tragödie von Frangipano, Musik von Merulo aufgeführt, mit Chören, verschiedenem Orchester, „in der Art der Antike", wie es in der Vorrede zur zweiten Auflage heißt, quando soli, quando accompagnati — hier und da mag es in der Luft gelegen haben. Die Tat geschieht in Florenz.

Abreise des Direktors in der Provinz. Alte französische Lithographie

Im Hause des Florentiner Grafen Bardi war die neue, rezitierende, monodische, ausdrucksvolle Musik, der stilo rappresentativo, zuerst diskutiert worden. Im Hause des Edlen Corsi wurde die Anwendung auf die Oper gemacht. Jacopo Peri, der rote Lockenkopf, war der Liebling dieses mäzenatischen Salons. Rinuccini, der leidenschaftlich-ritterliche Dichter, ein interessanter Mensch von Tassophysiognomie, dichtet seine vornehme und geschliffene Dafne, Peri komponiert sie, sie wird im Hause Corsis 1594 aufgeführt con gusto indicibile della città tutta. Das war die erste Oper. Ihre Musik ist verloren. Es war die erste bewußte Anwendung der neuen Tonkunst, die Galilei, der musikalische Bahnbrecher, in seinen Gesängen, Bardi und Corsi in ihren dilettantischen Anregungen, Cavalieri kurz darauf auch im Oratorium, Caccini in jenen berühmten Nuove musiche von 1601 verkündeten, die für das Publikum das Programm der neuen Richtung wurden. Caccini, offenbar ein etwas unreinlicher Mensch, ein kluger und eitler Virtuose, und der freundliche Peri streiten, nicht ohne Perfidie, um den ersten Opernruhm. 1600 komponiert Peri die Euridice von Rinuccini und gleichzeitig auch Caccini. Beide Stücke sind erhalten. Die Oper, die favola in musica, war bei ihrer Entstehung als eine aristokratische Nachahmung der antiken Tragödie empfunden worden, deren Ideal in der Florentiner Camerata verfochten wird. Jetzt rückt sie in die altgewohnte Festunterhaltung ein — die Euridice wird zur Vermählung des von Rubens verklärten Heinrich IV. von Frank-

reich mit Maria von Medici in Florenz aufgeführt — und Nummern beider streitenden Komponisten werden untereinander gesungen. 1608 wird der umgearbeitete Text der Dafne Rinuccinis von Gagliano neu komponiert, zu einer fürstlichen Hochzeit in Mantua aufgeführt. 1628 macht er für eine Farnesehochzeit in Florenz seine Flora. Peri stellte ihn über sich selbst. Er schließt die erste Periode der Oper, die Florentiner Zeit ab. Drei Jahre vorher war der Ruggiero der Francesca Caccini gegeben worden, der großen Sängerin und Spielerin, berühmten Tochter des berühmten Vaters — die erste Opernkomponistin, die erste romantische Oper, aber trotz aller Begabung ein Spektakelstück mit Pferdeballett, der Florentiner Reflex der beginnenden Prachtoper mit allegorischem Prolog. Der polnische Fürst Ladislaus Sigismund wurde in der Villa Poggio reale mit ihr begrüßt.

Die neue Richtung, der deklamatorische Gesang auf dem bezifferten Generalbaß, der höchste Ausdruck der Monodie auf der mathematisch geordneten Harmonie, gewinnt schnell Italien. Hier und da in der Provinz taucht die neue Oper auf. Eine geschlossene Gruppe läßt sich in Rom beobachten. Die römische Oper hat den Zusammenhang mit dem geistlichen Schauspiel bewahrt. Cavalieris Rappresentazione dell' anima e di corpo von 1600, Agazzaris Eumelio von 1606, ein allegorisches Schäferspiel, sind die Stufen. Stefano Landis, des bedeutendsten altrömischen Opernkomponisten, „Orfeo" datiert von 1619. 1634 kommt sein San Alessio, dessen Text von Rospigliosi stammt, dem nachmaligen Papst Clemens IX. Mit diesem Werk wird der Theatersaal des Palazzo Barberini eingeweiht, der die mäzenatische Stätte der neuen römischen Oper bleibt. Beide Opern von Landi sind Tragikomödien — der Orfeo, der die ungewohnten späteren Schicksale von Orpheus behandelt, enthält ein Lethetrinklied Charons, das als eines der ersten Buffostücke angesehen wird. Die Buffobegabung der Römer wirkt wie eine Reaktion gegen die vorherrschende geistliche Stimmung. Rospigliosi selbst, der eine ganze Reihe Texte verfaßt, schreibt „Che soffre, speri", von Mazzocchi und Marazzoli komponiert (1639) und „Dal mal il bene", von Marazzoli und Abbatini komponiert (1654), zwei richtige rustikale Buffoopern. Der San Alessio Landis, die Geschichte des Heiligen, der unter der Treppe des väterlichen reichen Hauses wohnt, schließt buffoneske Volkselemente ein, Pagenduette, aber auch große Familienterzette, Finalsteigerungen. Die musikalische Behandlung ist polyphoner und ensemblevoller, reicher an Kammersymphonien, als die der Florentiner Oper, dem römischen Geschmack entsprechend. Die geschlossenen tanzartigen Formen, die breite kontemplative Lyrik in Mazzocchis d. Ä. Catena d'Adone (1626), die pastoralen Einlagen in Michelangelo Rossis Erminia (1637), Vittoris von ihm

selbst gedichtete Galatea (1639) mit dem oft gerühmten madrigalartigen Trauerchor sind die interessantesten Beispiele der römischen konzertierenden geistlich-schäferlichen Oper. Die Blüte der Barberinioper wird durch die Vertreibung dieses Geschlechts nach Paris eine Zeitlang unterbrochen. In Paris sprechen sie von der neuen Gattung, Mazarin beruft 1646 den Luigi Rossi hin — er kommt aus Rom mit 20 Musikern, worunter 8 Kastraten. Sein Orpheus wird 1647 dort französisch aufgeführt, mit einem Prolog an Louis XIV. — die erste Opernbrücke Italiens nach Frankreich.

Der Charakter der altvenezianischen Oper ist Öffentlichkeit und Genialität. Der Chor verschwindet allmählich, die Arie, nicht ohne Einfluß der befreiten Kirchenmusik, emanzipiert den Sänger als Virtuosen, den Komponisten als Erfinder, das Publikum, das in öffentlichen Theatern sitzt, als Beurteiler. Monteverdi ist das Genie der ersten rein künstlerischen Oper. Er wird, aus Mantua berufen, 1613 Kapellmeister der Markuskirche. Sein Orfeo, in dem mit dem Zauberklang einer fast noch mittelalterlichen Mystik die Ära der primitiven Oper abgeschlossen wird, entstand schon 1607. Es ist das älteste Opernwerk, das noch gelegentlich (und nicht bloß historisch interessant) aufgeführt wird. 1608 folgt seine Arianna (Text von Rinuccini) — ihre Rezitative schrieb Peri — nur die Klage der Ariadne, heute noch so oft gesungen, ist als einziges Stück dieser Oper auf uns gekommen. Von späteren, erhaltenen Werken sind die wichtigsten: der Tancred (1624), halb episch mit verbindendem Text, Il ritorno d'Ulisse (1630), L'incoronazione di Poppea (1642) — in Farbe des Orchesters, Kraft der Harmonien, Wahrheit des Ausdrucks, dramatischer Atmosphäre die Grundlagen aller Opernerfindung. Cavalli stärkt den Ausdruck zu ergreifender Emphase, mischt geschickt effektvolle Buffoarien hinein, schreibt 42 Opern — 1660 den Serse für die Hochzeit Ludwigs XIV. Cesti, nicht ohne Lieblichkeit und Süße, erscheint äußerlicher — wird nach Wien berufen, wo unter Leopold I. eine sehr prunkvolle Nachblüte der venezianischen Oper stattfindet.

Der Charakter der Neapeler Oper ist der Sieg des Sängers über den Komponisten: die Ausbildung des bel canto, die Virtuosität, das Schlußensemble, die Selbständigkeit des Buffo. Sie wird von Alessandro Scarlatti begründet († 1725), der in Rom angefangen hat. Leo, Porpora, Vinci, Jomelli, Hasse, Piccini, Sacchini, Majo, Traetta (in Parma), Logroscino, Pergolesi, Paesiello, Cimarosa mehr im komischen Genre, sind die Meister. Unter dem Einfluß der französischen Oper und Ästhetik tritt am Ende des 18. Jahrhunderts ein Umschwung ins Seelenvollere, Monumentale, Ausdrucksechte ein, gleichzeitig nehmen die Chöre und Tänze wieder zu. Über diese Reformen

der Neu-Neapeler, besonders Traettas, hat die Musikgeschichte noch zu arbeiten. Die Reformoper Neapels ist das Teatro del Fondo, die später auch Paers Griselda bringt — es ist die Zeit der ersten großen Mischungen, die sich bis in den Eklektizismus Simon Mayrs verlaufen (stirbt erst 1845), in dem der Glanz Frankreichs, das leidenschaftliche Akkompagnato Jomellis, das deutsche Lied, die farbige Orchestertechnik sich treffen. Die Kraft, die aus diesen Mischungen ihre Größe zog, hieß Gluck.

Die französische Oper, reich an Chören, Tänzen, Dekorationen, war aus privaten, vornehmen Anfängen Mitte des 17. Jahrhunderts unter Perrin in die feste Form der privilegierten Akademie gelangt — 1671 eröffnet mit Camberts Pomone, deren Text er gedichtet. Perrin verband sich mit Champéron, der an der Kasse saß, und Sourdéac, dem Maschinisten — beides waren Ausbeuter, Kapital gab es nicht. Nuitter und Thoineau, die Verfasser der Origines de l'opéra français, haben Perrin seinen nationalen Nimbus genommen und Lully gerechtfertigt, der nicht ohne Brutalität das Patent der Akademie an sich brachte, aber nun auch mit praktischer Genialität die nationale Oper durchsetzte: Reinheit der Deklamation, Keuschheit des poetischen Gewissens. Lully stammte aus Florenz: seine Karriere Küchenjunge, Musikpage, Geiger, Leiter des Orchesters, Tänzer, Schauspieler, Chef des ganzen Opernressorts, Vertrautester Ludwigs XIV. Seine Werke sind die erste Reaktion gegen Opernauswüchse: eine Wiederaufnahme Florentiner Prinzipien in langweiliger französischer Akademiedoktrin. Rameau vergeistigt, färbt, beseelt seine Richtung: der Begründer der modernen Harmonieanschauung. Lully lebt 1632—1687, Rameau 1683—1764.

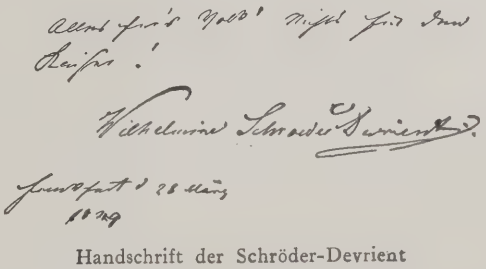
Italienische Buffonisten (die zweite Invasion in Paris) geben 1752 Pergolesis Serva padrona und lösen die französische komische Oper aus. Sie geben auch Rinaldo da Capuas Zingara, die einzige Buffooper, die von diesem Liebling seiner Zeit erhalten wird. Aus der Pariser Jahrmarktoper bildet sich (die Buffonisten werden ausgewiesen) die opéra comique in einem graziösen Stil, der im Gegensatz zur Akademie die bessere Hälfte des französischen Wesens fortwirkend zum Ausdruck bringt: Rousseau, Duni, Monsigny, Philidor und Grétry (zum Teil) sind die Meister. Hier erfolgt die Mischung mit Italien. Piccinis Buona figliuola ist Paris in Neapel. Andere ernstere Opern schreibt er für Paris französisch. Er tritt wider Willen in den Wettkampf mit Gluck, dessen Persönlichkeit ihn schließlich nicht bloß äußerlich bezwingt.

Einige Splitter sind noch zu erwähnen: die Hamburger bürgerliche Oper, die von 1678 an fünfzig Jahre wirkte — Hauptmeister Keiser, Händel, Mattheson, Telemann. In England Purcell mit einer nur in der Sprache

nationalen Oper — stirbt 1695. Alles nur Ausläufer der italienischen Oper, die beiden Hälften der Erde erobert. Die ganze Entwicklung der Seria faßt sich in der Persönlichkeit Glucks zusammen, der Frankreich und Italien verbindet, die der Buffa in Mozart, der Deutschland und Italien verbindet. Mit ihnen beginnt die lebende Oper. Es ersteht der einsame Fidelio. Es plaudert die französische komische Oper. Es wälzt sich die Pariser historische Oper daher. Es blüht die deutsche Romantik. Es pulsiert die nationale Oper exotischer Nationen. Es faßt Verdi die melodienreiche neue Oper Italiens zusammen. Es faßt Wagner die letzte Romantik des deutschen Geistes zusammen. Dieses werden unsere neun Musen sein. Und es schiebt sich die Musik von Italien nach Frankreich und von Frankreich nach Deutschland und ist immer wieder neu und immer wieder dasselbe — und Wagner erlebt, was Monteverdi erlebt hatte, und Lully sagt, was Galilei gesagt hatte, und die ganze moderne Oper spielt alles wieder zusammen, was sie alle gesagt, erlebt und gewollt hatten, und wir werden Italien nicht los und bleiben doch deutsch, und es löst sich nie auf zwischen Mystik und Reformation, Sinnlichkeit und Vernunft, im Zauber der Zeiten und Länder, unberechenbar, unentwickelt, eine Historie wie das Leben — voller Ziele und doch ziellos, ein Prozeß, ein Geschehen, dessen einzige Wahrheit die Größe des Menschen, die Größe des Werkes ist.

Leopold I. Stich von Kilian

Es ist Zeit. Wir sehnen uns heraus aus diesem Kreis der Kreise und wollen die Linien gehen, die neun großen Linien der Schöpfung.



Handschrift der Schröder-Devrient

Die Kultur der Oper

GLUCK UND DIE KLASSIZISTISCHE OPER

Der Harfenklang

Die steinerne Ruhe liegt für uns über der antiken Welt. Alles Bewegliche ist starr geworden, alle Leidenschaften, Stürme, Elend, Rausch und Blut sind eine geologische Schicht der Kultur geworden, unvergeßlich, aber fest. Dionysos ist geflohen, und Apollon sitzt auf den Trümmern, die eine goldgelbe Patina ansetzten. Das Malerische ist ein Schatten geworden, die Geschichte ein Lehrbuch, die Poesie ruht rhythmisch wohlgeordnet in Büchern, der Mythos wurde Bildung: alles steht zu uns in dem Symbol der Form, in der sich die antike Plastik erhielt, die einzige ihrer Äußerungen, die durch die Jahrtausende substantiell blieb. Ihre politischen Organisationen, ihre rhetorischen Künste, ihre Dekoration und Literatur ist für uns eine einzige große Statue geworden, an der wir unsere romantische Sehnsucht nach dem Nichtromantischen befriedigen. Wir nennen diese Geistesrichtung klassizistisch, wir fassen in ihr alles zusammen, was als formaler Trieb und abstrakter Stil in uns wirksam bleibt. Es ist eine innere Nötigung, im Alltagsleben des Realen Zeichen letzter Vollendung zu träumen, Gebilde aus wesentlichen, gleichbleibenden, neutralen und normalen, gesetzlichen und organisierten Kräften, denen der Wohlklang ewiger Schönheit eignet. Wir haben die Antike zu dem goldenen Zeitalter gemacht, aus dem uns diese erste Formwerdung der Natur wie ein Vermächtnis der Schöpfung erhalten ist. In der antiken Statue wurde zum erstenmal, seit die Erde bestand, der Begriff des schönen Menschen formal ganz rein gefaßt. Die antike Statue ging in unsere Augen ein, als Maßstab alles Gleichen und Entgegengesetzten. Die antike Welt steht vor unserer Phantasie, im Gegensatz zu der unformalen, innerlich verwebten Bibel, als eine äußerlich verstrebte andere Bibel, heidnisch kühl und ein Harfenklang über ausgeruhten Schicksalen.

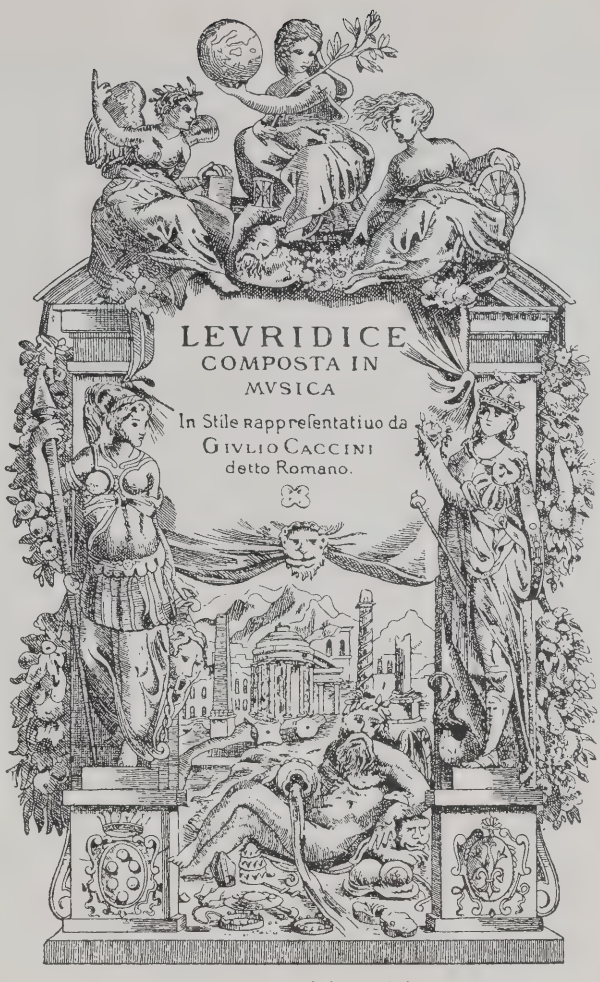
Doch der Harfenklang ist unser. Aus dieser ganzen, großen, trocken schönen, heiter ausgelebten Welt klingt kein Ton zu uns, kaum ein Widerhall philosophischer Schwärmer. Der Saft der Musik, der in ihr gebunden war, ist entwichen, als ob die steinerne Form sich vor diesem belebenden, feurigen, wandelnden Ingrediens gefürchtet hätte. Kein Sterblicher noch kann sich eine wahre Vorstellung von der antiken Musik machen. Fruchtlos rekon-

struieren sie die Gelehrten. Fruchtbarer nahmen die Künstler die antike Welt mit ihrem eigenen musikalischen Organ auf, mit dem intensivsten aller Organe, das romantische Künstler besitzen, die sich nach dem Paradies dieser unromantischen Gegend zurücksehnen. Der Wahn der Wiedererwekkung der antiken Tragödie ist eine der besten Triebkräfte für die moderne musikalische Kunst geworden. Er hat der kühlen Ruhe, mit der der alte Mythos inmitten der Gelehrsamkeit, Bildnerei und Poesie liegt, nichts anhaben können, aber er hat dem Musiker einen Bestand an fester Materie für sein Drama verschafft, der in seinem Wert für die Produktion weit über das Mißverständnis ging, mit dem diese in Szene gesetzt wurde.

Es gibt keinen reformatorischen Kopf in der älteren Geschichte der Oper, der nicht von dem Gedanken beseelt und geleitet worden wäre, die antike Tragödie zu erneuern. Es ist sogar vorgekommen, daß Wagner, der nicht einmal mit antiken Stoffen arbeitete, seinen Philosophen fand, der aus einer merkwürdigen dichterischen Quellung seiner philologischen Interessen den Tristan für die „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" in antikischem Sinne ausgeben durfte. Nietzsches Jugendschrift liegt auf der Grenze seiner erkennenden und seiner prophetischen Periode. Die Idee des wiederzuweckenden Dionysos erwacht in ihm, die Verachtung der Sklavenmoral bildet sich als erster Gegensatz in leichten Umrissen, als zweiter beginnt die Abwendung vom „theoretischen Menschen", der seit den Tagen des Sokrates gegen den dionysischen Zwang der Produktion erkennend und zersetzend bis zur „heiteren Wissenschaft" gelangt sei. Er habe das dionysische Element zerstört, er trage noch die Schuld dieser schrecklichen bleichen Gelehrsamkeit, die über der altitalienischen Oper liege, er sei erst endgültig besiegt in dem neuen dionysischen Drang, der hervorbrechend und im Rausche fordernd in Wagner erstanden sei. Als Nietzsche den Pol seiner Drehungen später von Wagner in die eigne Idealgestalt verlegte, kam er darum, die großartigen, selbst dionysischen Irrtümer zu widerlegen, die in dieser schwärmerischen, zum Teil blendend facettierten, zum Teil ungeregelt vulkanischen Schrift enthalten sind, die allermißverständlichste und allerstärkste der Reihe von Regenerationsillusionen, die die antike Tragödie in unseren Köpfen gezeitigt hat.

Die grausamen und scharfen Züge der griechischen Sage und Geschichte scheinen für uns wie in einer Maske versteinert, die nach der Belebung des modernen Menschen, der immer ein romantischer ist, verlangt. Die furchtbaren Schicksale in der Familie Agamemnons, die entsetzlichen Erfahrungen des Ödipuskreises, alle homerischen Erzählungen von den blutigen und fruchtlosen Kämpfen um Troja und von den unverschuldeten Qualen des

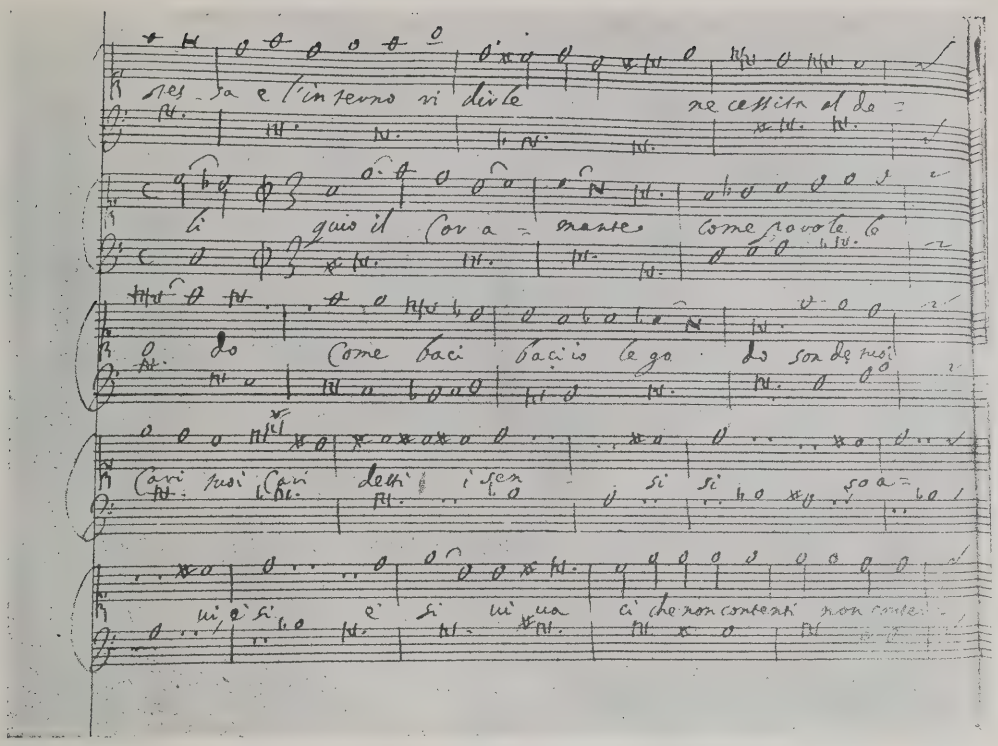
Odysseus, die Klagen des Orpheus und Admet, alle diese schaurigen Niederlagen, die ein unversöhntes Geschick den Sterblichen bereitet, würden uns Menschen des freien Lebens wenig berühren, würden uns vielleicht abstoßen, wenn sie nicht in einer literarischen Fassung auf uns gekommen wären, die ihnen mindestens den Anteil an jeder allgemeinen Bildung sicherte. Es ist der Inhalt der ersten europäischen Kunstwerke, es ist die verbriefte Phantasie unserer Kulturahnen, es ist der Stoff für die große Form, die wir rückschauend verehren. Mehr als irgendeine später entdeckte heimische Sage ist diese der feste Grund unseres mythischen Besitzes geworden, nicht so sehr das innere Eigentum, als der Fond unserer Vorstellungen, eine zweite Natur der dichtenden Phantasie, wie die erste Natur da draußen immer der Fond der bildenden ist. Von den Alten bis zu den Tagen, bis zu dieser Stunde, da eine lyrisch gestimmte Pessimistin ihre Erfahrungen in die Konturen der Danaelegende gießt oder ein ironischer Geist die Schatten des Prometheus und Epimetheus immer und immer heraufruft, niemals ist das Symbol des antiken Mythos ausgestorben. Es liefert die Typen, die wir mit immer neuem, persönlichem Leben füllen, es gibt zur Not die Etikette, in der wir uns auf einen besonderen, gänzlich unantiken Fall erklären. Es ist der Cantus firmus der Figurationen aller Welt. Nicht einmal immer der Cantus firmus, denn seine Melodie wird nach den Wandlungen der Zeit und Empfindung verändert und umgebogen. Es bleibt ein unverrückter Bestand an Personen und Ereignissen, heilig wie irgendeine Überlieferung, immer bereit, verarbeitet, umgedichtet, neu



Titel von Caccinis Euridice

motiviert, neu verwickelt, neu entfaltet zu werden. Die Unsterblichkeit der trojanischen Helden und mykenischen Mörder ist weniger ein Beweis ihrer Vollendung, als des Bedürfnisses einer späteren Zeit, nicht ohne festen Grund zu phantasieren. Der Mythos bildete, die Dichter legten aus. Die Bildform des Mythos wirkte statuenhaft auf sie. Sie gaben sich ihm hin, wenn sie formal zu empfinden vorzogen, oder er bildete sie formal, wenn sie in gereiften Lebensepochen sich ihm anvertrauten. So decken sich ganze Strecken der französischen Literatur oder die zweite Hälfte der Goetheschen Produktion in ihren formalen Bestrebungen mit antikisierendem Inhalt. Die Iphigenie wird modernisiert, indem Goethe antikisiert wird. Auch das Wieland-Kleistsche Satirspiel fehlt dieser Neigung nicht.

Die Masken der antiken Literatur sind verschieden — die satirische des Aristophanes, die bürgerliche des Terenz, die hieratische des Äschylos, die rednerische des Sophokles, die realistische des Euripides, Lukians Feuilleton und, der Vater aller Flüsse, der ruhige breite Strom Homers: von jedem gehen Reize aus. Für die Oper warten vor allem die drei attischen Tragiker auf Antwort, auf eine Beseelung ihrer Maske, die tonlos wurde und starr wie ein gedrucktes Buch. Da liegen die antiken Dramen. Wer führt uns ihre alte lebendige Form, die in Musik aufklang, wieder vor? Die Musiker sind ungelehrt genug, zu glauben, daß sie es können, und sie raffen aus der ganzen antiken Mythologie und legendarischen Geschichte Stoffe und Themen zusammen, die sie nach diesem Muster auf die Bühne bringen. Es ist die naivste Eingießung unseres Geistes in die überlieferte antike Form, die wir kennen, es ist aber auch die ehrlichste aller dieser Bestrebungen, weil sie, im Glauben, wiederherzustellen, zerstört, was da ist, so umformt, daß nur Namen und Dinge bleiben und nicht der Schimmer eines literarischen Zwanges besteht. Der Dichter versucht den Seelengängen und Handlungsmotiven der Figuren nachzugehn, die ihm das antike Buch überläßt, der Musiker sucht die erhabene und gelassene Stimmung herzustellen, die über diesen Worten einst schwebte. Sie sprechen und handeln, aber sie singen auch, und der Stil ihrer Musik, der monumentale Ton ihrer Melodie, die Weiträumigkeit ihrer Harmonie hinterläßt einen Eindruck von Größe und Maß, der uns das Bild des antiken Paradieses mit unseren Mitteln viel eindringlicher zurückruft, als es die dichterische Umgestaltung und Weiterbildung je vermag. Die Größe Racines ist die des französischen Hofes, die Größe der Goetheschen Iphigenie ist die unermeßliche seiner persönlichen Wandlung — die Größe von Glucks Orpheus ist elementarer, suggestiver, allgemeingültiger: sie ist klassizistische Stimmung, weil sie mit der Antike nichts mehr zu tun hat, sondern nur mit unserer Vorstellung einer schönen, edlen, erhabenen, ausgeglichenen Welt,



Handschrift Monteverdis (Poppea)

die wir mit unserer Kunst uns vorzaubern, mit der Musik, der wahren Kunst der Erinnerung und Feier. Es ergibt sich, daß alle literarische Fortpflanzung der Antike einen unschätzbar wertvollen persönlichen und klimatischen Erfolg hatte, daß aber für das Gefühl allein diejenige Kunst, die aus jener Welt verloren ging, in unserer Welt die Sehnsucht ganz zum Ausdruck brachte, die wir klassizistisch nennen. Sie stirbt nicht aus, solange Menschen sind. Sie steigert sich, wenn das Leben über seine Mitte wächst, und die Beruhigung der Form uns not tut, das Ideal als Gesetz seine ewigen Forderungen stellt. Sie blickt zurück auf die Kultur, die uns als Organisation der ersten Form gilt. Sie ziert sich mit den Vorstellungen der Namen und Legenden ihres Mythos, der unseren ersten Kunstwerken seinen Inhalt gab. Im Wahne, die antike Tragödie neu zu entdecken, hat die Musik in einer bestimmten Epoche unserem Klassizismus sein Bekenntnis gefunden. In einem anderen und höheren Sinne, als sie selbst konnte und glaubte, hat sie für die Nachgeborenen erreicht, was sie wollte und sollte. Heute nach anderthalb Jahrhunderten wissen wir, daß das so war. Denn es ist nicht wiedergekommen und so geblieben.

Sehen wir, wie es reif wurde. Hätte Gluck die alten Florentiner Opern gehört, so wäre ihm die Empfindung einer merkwürdig primitiven Form desselben Stils gekommen, den er anstrebte. Die unendlichen Rezitative, die sich auf dem Generalbaß als ein leicht gesanglich deklamiertes Drama hinschleichen, mögen ihn langweilen. Aber was ist das? In einer natürlichen sprachlichen Pathetik wiederholt Orpheus sein Venga, venga in Caccinis Euridice. Venga, venga! Er findet diese, er findet ähnliche schüchterne melodische Regungen. Er beobachtet die Unterschiede. Welche Abwechslung schon bei Gagliano im Ensemble, im Takt, in der Melodie, in der Harmoniestellung. Über denselben Text schreibt Caccini, der bewußte Sänger, eine schon viel plastischere Musik als Peri, nicht ohne Koloratur, die dann wieder in Gaglianos Dafne oft eine eigene träumerische Art zeigt, wie Interjektionen von Urvölkern, die sich im absoluten Genuß der musikalischen Folge ergehen. Er untersucht mit Vorliebe die Anfänge der Liedgestaltung in Orpheus' Rückkehrarie bei Peri „Gioite al canto mio" mit dem süß abklingenden Schluß, in Apolls Arie bei Gagliano mit ihren bewegten Fiorituren und dem dreimal gleichen Anfang. Ein Akkordzwischenspiel ertönt dazu auf Apolls Lyra (scheinbar — denn versteckte Streicher führen es aus), wie zu der Tirsiarie bei Peri ein Triflautoritornell gehört. Ritornelle, Sologesänge, rhythmische Wiederholungen der Chöre: muß ihm diese oratorienstrenge Anordnung nicht wie eine erste Linie seines klassischen Schemas erscheinen? Sospirate aure celesti, singt bei Caccini ein altmodisch schöner fünfstimmiger Chor als Refrain zu den Soli. Non vede un simil par d'amanti 'l sole soingen der Pastore del coro, die Ninfa del coro, der Chor refrainiert es vierstimmig. Die Chöre lehnen sich leicht motivisch an die lyrischen Phrasen der Soli an, die sie aufnehmen. Der wundervollste seiner Art ist der Chor Odi il pianto aus Gaglianos Dafne, der in seiner aus vier und zwei Stimmen abwechselnden melancholischen Schönheit, als Ritornell nach sehr kantilenenhaften Soli, schärfer im Ohr bleibt als irgendein Stück altflorentiner Opernmusik. Hätte ihn seine ausgeglichene Feder nicht schreiben können? Wie edel und ruhig stehen diese Ritornellchöre und wie klingen sie rhythmisch wieder in den abwechselnden Chor- und Solotänzen, in denen die Oper sich zum Schluß monumentalisiert. Aus dem Begriff der Neutralität des Chors ist in einem lyrischen Rezitativdrama das klassizistische Empfinden Stil geworden. Ja, Stil — aber doch noch wenig Musik.

Und nun lernt er, denke ich mir gern, den Orpheus von Monteverdi kennen, um eine Musik zu finden, bei der er die Forderungen des klassischen

Stils vor den Schönheiten der dramatischen Leidenschaft zu vergessen meint. Die Partitur zeigt ihm 2 Klaviere, 2 Kontrabässe, 10 Armgeigen, 1 Doppelharfe, 2 kleine französische Violinen, 2 große Gitarren, 2 Flötenorgeln, 3 Celli, 4 Posaunen, 1 Zungenregal, 2 Zinken, 1 kleine Flöte, 1 hohe Trompete mit drei gedämpften Trompeten — war das alles schon da, war schon eine solche Partitur da, die in ihren mystisch tiefen Farben gleich durch das Orchester dem Drama sein Halbdunkel gab? Und er liest die merkwürdig eigenen Symphonien, die Vor- und Zwischenspiele des Orchesters, das C-Dur-Trompetenstück zu Beginn, die achtstimmige moderne Architektur zum Schluß des fünften Aktes, er erkennt das rhythmische Genie in der Freude erster Entdeckungen, das Antizipieren der Harmonie durch melodische Noten, den Effekt aller Wiederholungen, die Ausbreitung der Kantilene in schönen Durchgängen und Brechungen der Akkorde, mit allen Konsequenzen der Dissonanz, die Stöße der Synkopen, alles Ausnutzen der verwandten Töne in der Harmonie mit den schönen verhauchenden Abfällen in die Dominante und Tonika, das Edle und Distingierte der Modulation, die Septimen der gravi sospici, die Kühnheit der freieren Nonen, die Berauschungen der steigenden Melodiephrase und den Sieg der Wahrheit im Ausdruck. Das Wort Morto auf plötzlichem A-Moll nach Gis-Moll und E-Moll, darauf Orpheus' Oimè auf D-Dur — welche Kraft der geschlossenen Charakteristik in jenem Dialog zwischen Orpheus und der Botin, der an Gestalt der Linie und Tonart ganze Opernjahrhunderte vorauszunehmen scheint? Und lange hört er, gerade er, der Gluck, der sich mit antikischen Träumen trägt, den großen Offenbarungen dieses ersten musikdramatischen Genies zu: solchen schönen kleinen Arien mit der Dakapoahnung, wie Orpheus am Anfang des zweiten Akts, seinen reinen melodischen Phrasen tu se' morta, addio terra, addio cielo, seinem rendetemi il mio ben, das er auf dem Boot fahrend in die Weite singt, und von allen schönen Chören dem seltsamsten Geisterchor, murmelnde Bewegungen, ins Bodenlose gespenstisch, mittelalterlich niedersinkend, von krächzenden Instrumenten begleitet. Ein gewaltiges Werk ist aus mittelalterlicher Farbe von einem gestaltenden Genie auf die Bühne gestellt worden, und Apollon fährt mit Orpheus kolorierend, duettierend in den Himmel, während unten eine Moresca getanzt wird.

Die Chöre lassen nach, das Drama der Solisten beginnt, das Schaustück macht sich breit, die Singstimme nimmt die Verse immer leichter, die Wirkung immer schwerer, immer mehr setzt sie in Pausen aus, die das Orchester füllt, verhält sich zum Ritornell geschmeidiger, trotzt auf ihrem ganzen Umfang, formuliert die Kadenzen, die Dakapos, alle Schönheit des Vortrags,

alle Gesetze der Isolierung — Gluck hat die ersten Ahnungen seines Stils in der Geschichte kennengelernt und sie überwunden gesehn, die Klassik durch das Genie, die Lyrik durch das Drama: wird es möglich sein, dies einst so zu vereinen, daß antike Stimmung und musikalische Erfindung, lyrische Hoheit und dramatisches Leben sich durchdringen? Nehmen wir Monteverdis Orfeo ihm wieder aus der Hand, sein Glaube könnte irre werden an dieser mittelalterlichen Antike im Geiste des modernen Genies. Noch mußte alles auseinandergehn.

Wo ist antiker Geist in Monteverdis Poppea, dieser unauflöslichen Intrigengeschichte aus der Nerozeit mit ihren Mischungen von Indolenz, Charakteristik, Buffoepisodik, Schlummerliedern, Liebesrausch, plötzlicher Dramatik, feierlichem Dreiklangedikt und Virtuosenkoloratur? Wo in Cavallis leidenschaftlicher Erotik und herzlichem großen Ausdruck, in der Gefühlsvirtuosität seines gesanglich und musikalisch herausblühenden Giasone? Instrumente, Stimmen, Ensembles individualisieren sich, und das musikalische Drama ringt nach seiner Form in Tausenden von versunkenen Werken, die den Schutt für Glucks Bau bilden. Die Antike wird Name der Vergangenheit, das Drama Sehnsucht der Zukunft. Die römische Oratoriumoper wird noch bei Lebzeiten vergessen, die virtuose Neapeler Oper erobert die Welt, weil sie so unantik wie möglich ist. Nur aus Büchern dringt die Kunde der antikischen Anfänge zu uns, die kühlen Dramen von Florenz mit ihren bescheidenen melodischen Blüten und stilisierten Chören, über die erst alle unantike Musik gegossen werden mußte, damit ihr Geist in ewiger Form auflebe. Darauf wartet Gluck, der verwickelten Differenzierung dieses Prozesses gänzlich unkundig. So legt er den Orfeo Monteverdis aus der Hand, ein Zittern im Auge, eine merkwürdige Bewegung in den Fingern, wie Zweifeln und Ahnen und Fürchten. Ist da etwas unwiederbringlich verloren?

Die alten Franzosen

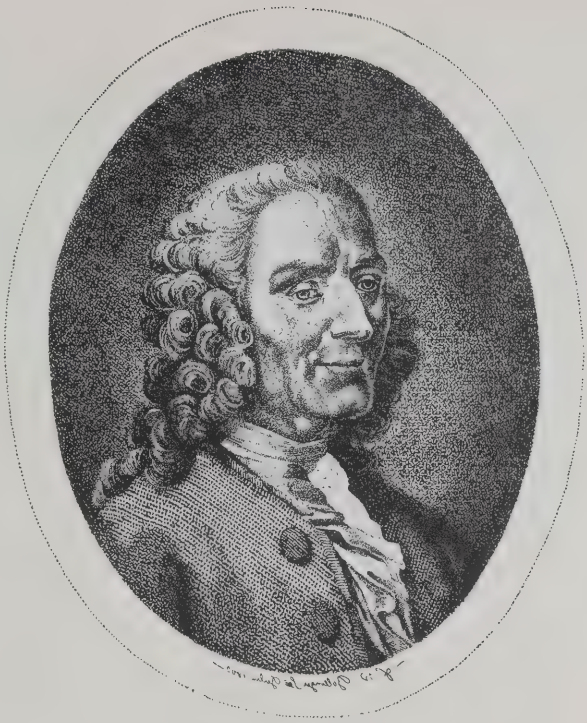
Lully hatte, wie Mattheson ihn beschreibt, kleine Augen, eine große Nase, einen großen Mund, erhabene Lefzen und ein kurzes, schwaches Gesicht. Er war ein cholerischer Herr, der die Violinen auf dem Buckel seiner Orchestermitglieder zerschlug, um diese dann feierlich einzuladen. Seine Energie, die die Librettisten, Sänger und Tänzer bis zu der letzten Kraftspannung brachte, machte nur vor der Kirche Halt. Wir denken ihn uns als einen zielbewußten Ehrgeizigen, der zum erstenmal erkannte, wieviel französischer Geist in der Repräsentation, Deklamation, Schaufreude und

Lully. Stich von Roullet nach Mignard

Tanzlust der Oper geborgen lag. Nach seinen nicht unbedeutenden Anlagen und dem Geschmack seiner hohlen Zeit brachte er sie so heraus, daß er trotz aller Langweiligkeit oder vielleicht gerade deswegen als der Nationalheros der Pariser Oper an den Sternenhimmel versetzt wurde. Die pseudonyme lettre de Clement Marot von 1688 ist eine ebenso witzige wie phantasievolle, satirische Apotheose dieses seines Ruhms, ein Zeitkulturbild, wie es wenige in der Geschichte dieser Literatur gibt. Lully zieht in die Champs-Elysées vor Proserpinas Thron, mit seinen Freunden Orpheus, dem mythischen Ahnen, und Beaujoyeux, dem Intendanten und Komponisten des Ballet comique de la reine, der ersten unklaren Ahnung französischen Tanz- und Singspiels, und erst recht mit seinen Feinden Perrin, dem Gründer der patentierten Akademie, und Carissimi, Orlando Lasso, Molière, die ihm seine Sünden vorhalten. Schließlich marschieren alle nach dem Palast des Guten Geschmacks, der bei Vorführung einer Lullyschen Schlafszene aus dem Atys selbst einschläft, die offenherzigste Genugtuung, die ihm werden konnte.

In Lullys Opern, die bis zu Gluck lebendig blieben, kleidet sich die Antike in das klassizistische Gewand des Stils Louis XIV., nicht nur die Antike, sondern alle Stoffe, die auf eine wenig verschiedene Art nach ihrem Muster behandelt werden: mit Prologen im Charakter höfischer Reverenzen, mit einer sprachlich stolzen und reinlichen Deklamation, mit allen Verpflichtungen steifer Konventionen, mit den Kreuzungen der Intrigen und dem höchsten musikalischen Pathos. Die üblichen prächtigen Dekorationen wandeln die Sagenmotive nach ihrem Effekt, burschikose komische Elemente (die Diener Lynkas und Straton in der Alceste) sind eine seltene Unterbrechung. Die Schlachtmelodien — aux armes, aux armes —, die schon die Venetianer entzückt hatten, schmeicheln den Franzosen in typischer Wiederkehr. Die in alter Weise häufig noch überschüssige Rhythmik der Takte, die kontrapunktischen Zwischenspiele, die zahlreiche Verwendung diatonisch absteigender Bässe sind dem Ohr von Italien her gewohnt. Ein eigentümlich neues Leben regt sich in Chören und Tänzen. Die Niederträchtigkeiten, die den balletthaften Chor des „Hasses“ in der Armide bilden, die Passacaglia der Geister, die Renaud bezaubern, die Schattenchöre zu der berühmten Charonarie in der Alceste, ebenda die Totenklage mit den plötzlichen naturalistischen Einzelstimmen, am Schlusse dieser Oper die besonders schönen altväterlichen Tänze sind viel bewußtere rhythmische Wirkungen, als sie Italien je kannte und liebte. Hier monumentalisiert sich die Oper auf Gluck hin, ohne daß die musikalische Dramatik immer darunter leidet. Die Soloarie der Armide „venez, haine implacable“ auf ihrem polonäsenartigen Rhythmus

ist von reißender Kraft. Die Schlummerarie Renauds, in der Wirkung ja nie zu verfehlen, ist ein sehr weiches und träumerisches Stück. Der Dialog zwischen dem sterbenden Admet und der weinenden Alceste ist voller Rührung und Charakter. In der „Isis", die neben den berühmtesten Opern „Armide" und „Thesée", als die feinste „opéra des musiciens" genossen wurde (sie behandelt die Josage) sind in den rezitativischen Dialogen zwischen Jupiter und Juno und Jupiter und Jo bei aller schwimmenden Gestaltung im Detail große Ausdruckswahrheiten,



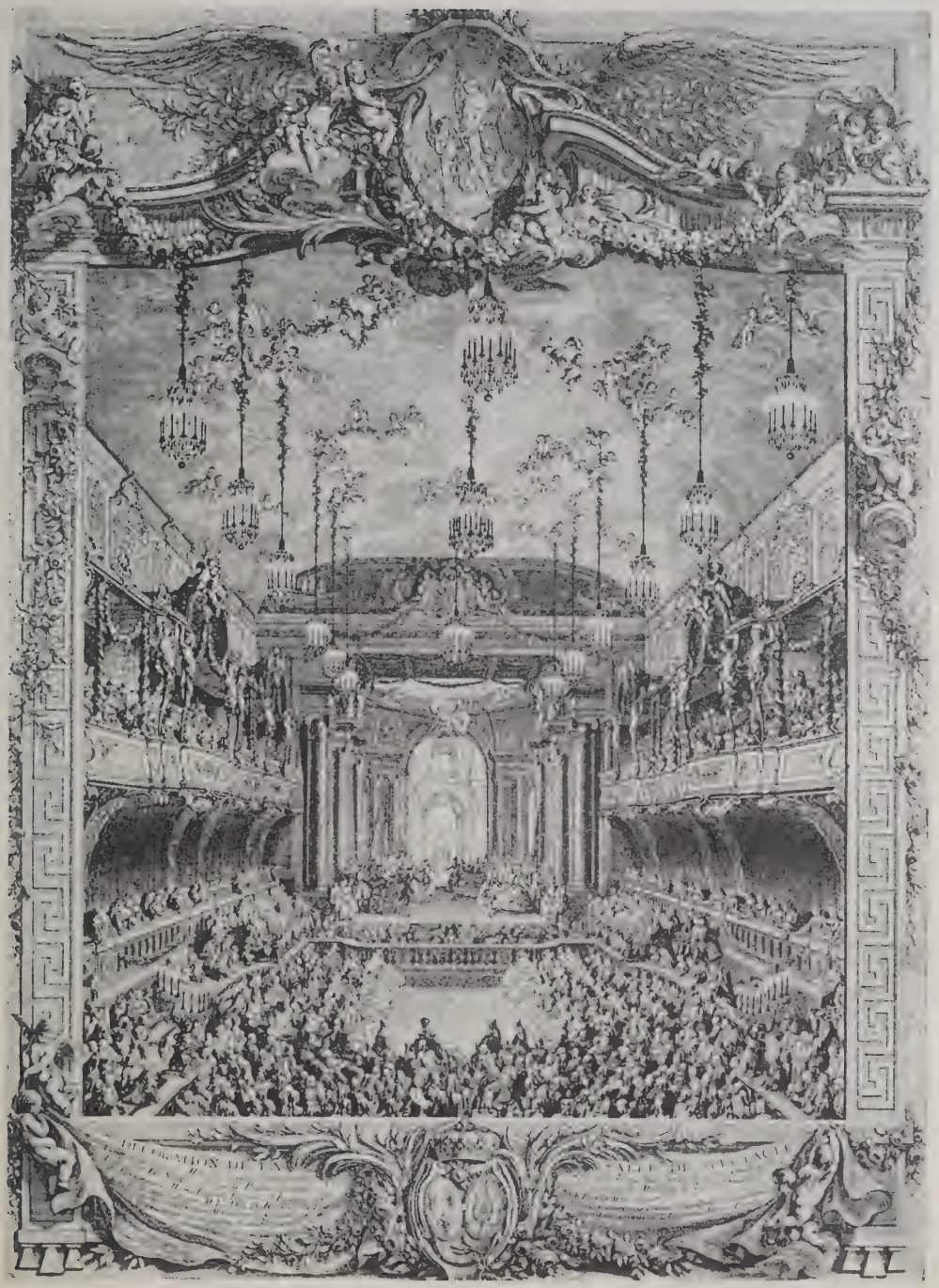
Rameau. Alter Stich

ein Stil, der in einer merkwürdig starken, freien Arie des Hierax im dritten Akt Form gewinnt, eine Ahnung der späteren leidenschaftlichen Akkompagnati. In der Isis finden wir sehr originelle Schäferspiele, in einem altertümlichen Moll, mit zwei konzertierenden Flöten, die auch programmatisch als Seufzer der Nymphen verwendet sind. Die Nymphen singen „N'aimons jamais", die Satyrn „Aimons sans cesse". Syrinx, der Liebe zu entfliehen, stürzt sich ins Wasser und wird in Schilf verwandelt, auf dem die Satyrn flöten. Diese „Klage der Syrinx" ist ein holdes Intermezzo der Jooper, die durch alle Dekorationen und Himmelsstriche führt — bis in die große Kälte bei den Skythen im vierten Akt, wo die Furie die arme Jo quält unter Chören der Einwohner, die vor Frost in gestoßenen vier Achteln zittern.

Ist Lully, der geborene Italiener, der Italiens Tradition dem Klima von Frankreich anpaßte, der Gründer des Versailles der Oper, so ist Rameau Trianon. Dort die abgezirkelte Größe und Macht, die Energie des Intellekts, hier die erfinderische Menschlichkeit, das musikalische Genie. Rameaus Opern, Hippolyte, Castor, Dardanus, Indes galantes, Zoroastre, an denen sich offensichtlich Glucks Anschauung bildete, sind uns heute noch eine Quelle musikalischer Genüsse, im Ausdruck und im Stil. Das Charaktergefühl dieses hageren, schweigsamen Menschen ist durchgebildet bis in die

Ouvertüren, in alles Motivische, in die Dramatik der Harmonien, die er — ihr theoretischer Begründer — mit intuitiver Praxis, kühn, bewußt, dehnend und straffend, vorbereitend und verblüffend, aber immer in geordnetem Bau verwendet. Im Zoroastre (1749), der den Sieg des Strahlenden über das Dämonische schildert, ist es schön, wie die Sonne in reinen wallenden G-Dur-Akkorden erscheint, Violinen, Oboen und Flöten, woraus sich dann Marsch und Hochzeitstanz entwickelt. Aus Zoroastres Palast brechen die Feuer in breitem E-Dur, wie die Unterweltdonner sich in verminderten Septimen malen. Dieser große Kolorist versteht die Wirkungen starker gebrochener Akkorde und schleichender, rollender Skalen gegeneinanderzusetzen, die zu Motiven des Zoroastre und des Abramane werden, er malt in jeder Begleitung. Seine deklamatorische Phrase ist fester, gesanglicher, dimensionaler als diejenige Lullys. Die Arie, in aller klassischen Keuschheit, bindet die Forderungen freien rezitativischen Ausdrucks mehr an die Formen des verpflichtenden Dakapo. Die G-Moll-Arie des Abramane im vierten Akt des Zoroastre, die Arie des Pollux im Castor und Pollux (1737) „Ah laisse moi percer jusqu'aux sombres bords", Jupiters heroische Ansprache „Et la beauté fait les déesses", am Schlusse dieses Werks in einem fast Wagnerschen Heldenton, sind geschlossene Gesänge von durchdringender Dramatik. Seine Chor- und Tanzstimmungen erreichen das Ideal dieses pathetischen Stils. Das Unterweltbild des vierten Akts Zoroastre ist ein grandioses Gemälde dämonischer Ensembles, die Trauerszene im Castor in ihrer gedämpften geheimnisvollen Lyrik ist vor der Schwelle des Gluckschen Orpheus. Die Tanzlieder der glücklichen Schatten, mild und einfach gegen Glucks selige Gefilde, sind von einer lieblichen, erfindungsfrohen Melodik. Losgelöst von den vergessenen Opern leben Rameaus Tänze heute noch fort, die feinsten Blüten eines archaischen Stils, der in seinem herben Wohllaut und in seinem pathetischen Melos die rhythmische Linie der klassischen Kunst in einer rührenden Schönheit unserm inneren Auge bewahrt hat.

In den Chefs d'oeuvre classiques de l'opéra français, die Weckerlin herausgab, finden sich die wichtigsten Opern dieser Epoche von Beaujoyeux bis Sacchini in Neudruck mit gehaltvollen Einleitungen. Sie geben das großartige, organisierte Bild einer nationalen Entwickelung, deren Texte ebenso im Alexandriner gebunden waren, wie ihre Musik im stolzen Schritt höfischer Erziehung ging. Persönlichkeiten der Musiker sind Nuancen, die rhythmische Macht des Ensembles und Tanzes ist die klassische Note. Ich möchte wenigstens noch auf ein späteres Werk der französischen Schule hier hinweisen, das nicht ohne die straffe Erziehung der Buffoüberlieferung entstanden wäre, die sehr bald dem höfischen Einfluß die Wage hielt. Philidors Ernelinde ist ein



Aufführung in Versailles 1745. Alter Stich

ausgezeichnetes Stück (176—777), weil es nicht mehr rein pariserisch ist und doch ohne die Atmosphäre dieser nationalen Musikdramatik nicht zu denken wäre. Kaum klassisch zu nennen, trifft es doch die Mitte zwischen Deklamation und Rhythmik, die für die Gestaltung der endgültigen Form fruchtbar werden sollte, die Mitte zwischen dramatischem Sinn und der Disziplin des Taktes, die Italien indessen, die besonders die Buffooper ausgebildet hatte. Die italienisch gemessene Arie, die mesurée, tritt in die Oper ein, gegen Rameaus noch altgewohnt psalmodierende, taktwechselnde Deklamation von einer stupenden melodischen Knappheit, die Rezitative parlando mit präzisen Harmonien, die Lieder von gesehener und doch beweglicher Schönheit, merkwürdige Männerensembles als Schwurchöre, spielende Duette, Finales von Händelscher Schlagkraft, seelenvolle Soli und Instrumente, Kontraste langgedehnter Gefangenenchöre mit reißenden Arien (eine Situation wie Aida mit Ahnungen des Florestan), eine Meisterarbeit in der Stimmführung, Partitur und musikalischen Gebundenheit — einzig vielleicht auf Kosten des Worts. Ein Buffokomponist, Schachspieler, Weltmann befreit in diesem außergewöhnlichen Werk die französische Deklamation ihres klassizistischen Pathos und gibt dem Gesange die Kraft und Baulichkeit, die die Tänze seiner Heimat längst besaßen. Seine Ernelinde hatte den typischen Mißerfolg der Premiere. Man begreift, daß César Franck sich dafür interessierte, die Herausgabe des Neudrucks zu übernehmen.

Neapel

Frankreich gibt die Atmosphäre, Italien den Boden, dort gedeiht das Monumentaldramatische, hier das Musikalischdramatische. Es ist, als ob ein Jahrhundert mit allen Kräften in allen Ländern arbeite, um die Blüte Glucks hervorzubringen — der große Mann ist immer ein persönliches Genieprodukt aus den Mischungen des Zeitstroms. Gewiß scheint die Neapeler Oper sehr unklassisch, von allen Zielen antikischer Renaissance weit entfernt — aber Renaissance, Hochrenaissance, um im Sinne der Geschichte bildender Künste zu sprechen, ist sie doch darin, daß sie das Maß und den Rahmen der klassischen Oper schafft. Renaissance heißt Rahmen. Die Abgrenzung der Soli- und Ensembleformen ist bewußte Arbeit für den formalen Schluß und Rahmen des musikalisch dahinfließenden Dramas. Die ersten plastischen Akkompagnati bei Vinci, die vokale Tektonik bei Scarlatti und Feo, die die Stimmen kanonisch eintreten läßt, um sie homophon weiter zu bewegen, die sorgsame Faktur Leos und seine strenge Bedachtsamkeit

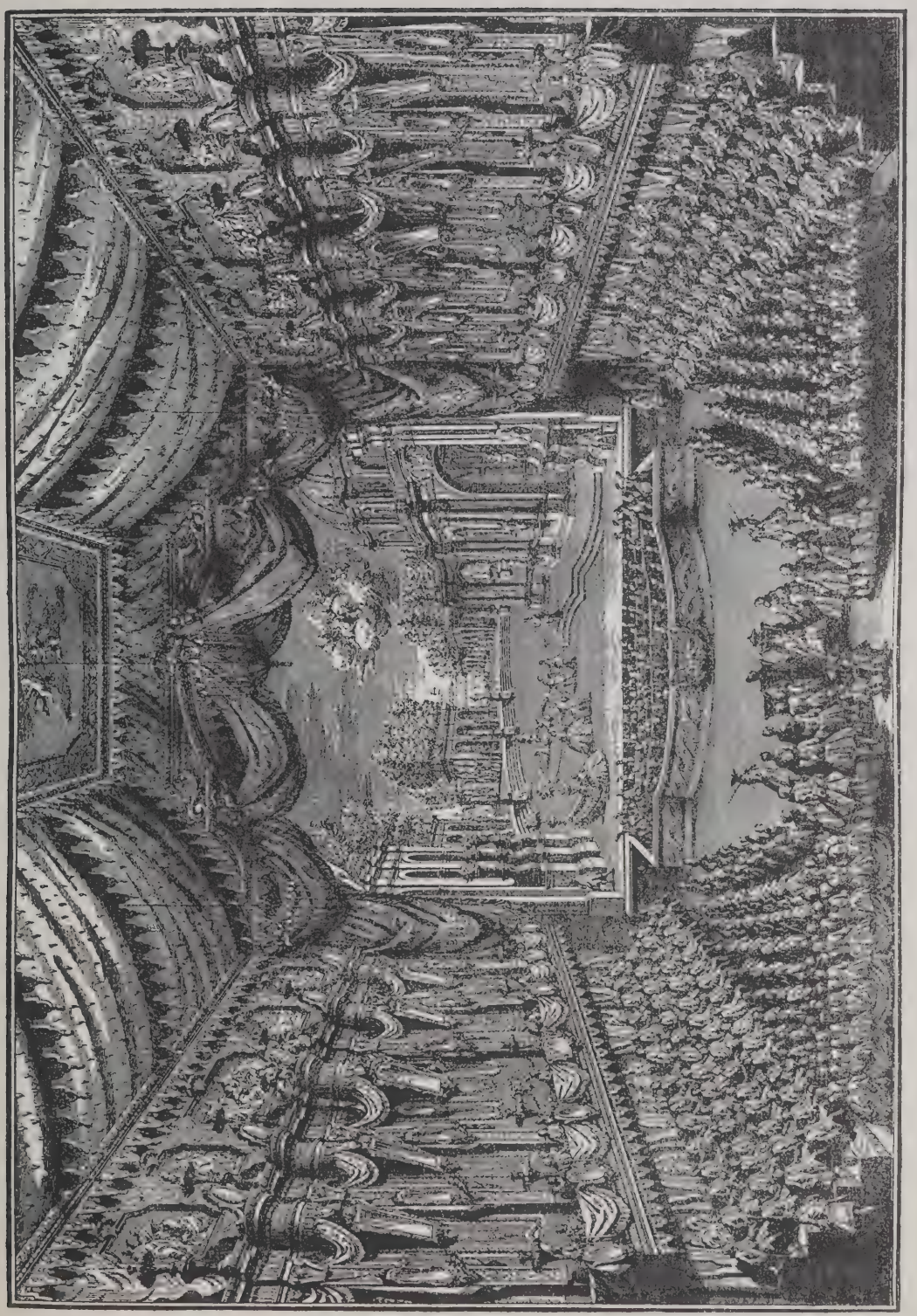
in gutem Satz, die konzertierenden Instrumente, die sich bald in die Selbständigkeit von Mittelstimmen (zunächst den zweiten Violinen) übertragen, die absichtliche Dynamik, zunächst in scharfen Absätzen der Stärkegrade, dann (in Jomellis Artaserse frühestens beobachtet) als richtiges schwellendes Orchesterkreszendo, alle routinierte Zunahme der kleinen Ensembles und die Gestaltung des Finale, die Dakapoausbildung der Arie und gleichzeitig die rezitativische Erhöhung der Deklamation bis in ein Akkompagnato, dem gar keine Arie mehr folgt — das sind verschiedene Wege zu der einen notwendigen Individualisation und Spezifikation des Tonkörpers, die eine klare und übersichtliche Einteilung geben will, nicht anders wie ein Bau Palladios oder ein Bild der Bologneser Akademie: und zwar rein auf das Musikalische gedacht, auch in der Musik individualisiert gegen die übrigen Künste. Vielleicht war es ein gefährlicher Prozeß, aber er war organisch und fruchtbar. Das Begleitsame, Phantastische, Malerische bleibt zuerst im Rückhalt. Es beschränkt sich auf die beliebten Gleichnisarien, in denen ein wirksames Motiv vergleichender Stimmung aus dem Naturleben durchgeführt wird. Es verdichtet sich in typischen Ausdrucksgenres, wie den Ombraszenen, in denen ein visionärer Geist zitiert wird, oder den Lamentoszenen, die seit der prachtvollen Dannatomonodie Gaglianos mit ihren alten Koloraturschleppen und Harmoniewolken oder der tiefmelancholischen Ariadneklage Monteverdis, dem einzigen Rest seiner verlorenen Oper, eine der dankbarsten musikalischen Situationen gewesen sind.

Faustina Hasse

Händel

Im Kampf ums Dasein der Oper gibt es, ausgehend von den keuschen Anfängen des Neapeler Stils, noch eine außer der französischen und italienischen Art dritte Gattung von musikalischer Sprache, die wir polyphon nennen und als deutsch bezeichnen könnten. Es wird sich zeigen, daß sie mit der Zeit abfällt, weil sie den Extremen der Pariser Augenmusik und Neapeler Ohrenmusik nicht standhalten kann. Wir finden sie, rein oder gemischt, in

einer Gruppe von Komponisten, wie Hasse, Keiser, Händel, denen sich gewisse Italiener wie Bononcini anschließen. Sie ist gänzlich unopernhaft und von einer Monumentalität, die nicht auf der Bühne, sondern in der Kirche oder im Saal gewachsen ist. Gut gearbeitete gleichmäßige Stücke ohne besondere dramatische Akzente, stark kolorierte Arien, eine instrumentale Behandlung der Stimme, Chöre wie ein gesungenes, polyphones Orchester, in einem höchst achtbaren Schema, reich und beweglich, aber in Ausdruck, Nuance und Takt theoretisch konzertierend, eine solche Oper kann wohl in diesem und jenem glücklichen Einfall die Wirkung absolut musikalischer Kraft ausüben, aber sie kann nichts darstellen als ein Surrogat des Oratoriums auf der Bühne. Gleichviel war auch sie eine Zeitlang nötig zur Schule des guten, ja gelehrten Satzes. Daß wir von Hasses solider Musique écrite heute noch unmittelbare Wirkungen verspüren, darf nicht behauptet werden. Lesen wir Keisers Ottavia mit ihrem deutschen amüsanten Text (ein blödes Chasser croisé von Paaren, zu dem Seneca sagt: O Eitelkeit), in den italienische Koloraturarien eingestreut sind, so kommen wir aus der Stillosigkeit nicht heraus: die leichten Rezitative und die beladenen Arien, Ottavias grandioser Selbstmord und die komische Totengräberszene, falsch betonte Senecalieder und ein verblüffender Aufruhr während des Tanzes, Neros Flucht unter Koloraturen und die Flöten- und Violinenombraszene der Ottavia — hier fehlt in Hamburg etwas zwischen Neapel und der Spießbürgerei, es fehlt die große künstlerische Reinigung. Händel vollzieht sie zweifellos. Händels zahlreiche Opern sind im Repertoire verschwunden, ihre musikalische Genialität konnte sie nicht vor dem Schicksal retten, das im Konzertsaal dankbar, auf der Bühne unbarmherzig ist. Ihr Unterschied von seinen Oratorien ist verschwindend. Sie entwickeln sich in demselben freskohaften, plastischen, emotionellen Stil, der auf alle seine Nachfolger den musikalisch stärksten Einfluß gehabt hat, aber sie sind nicht von der Bühne geboren. So italienisch sie sich geben wollen, sie haben das abstrakte Naturell des Deutschen, das das Drama nicht genug liebt, um ihm die Musik anzuvertrauen, und die Musik zu sehr, um ihren sinnlichen Freuden alles zu opfern. Es gibt überraschend viel Szenen aus seinen Opern, die im Lichte göttlicher Eingebung strahlen, monumentale Rezitative, Malereien des Orchesters, plötzliche harmonische Wendungen, scharfe unbegleitete Rufe, rührende Lamentos, geniale melodische und rhythmische Einfälle, grandiose Schlachtlieder, idyllische Tänze, archaische Anmut, polyphone Sehnsüchte, schlagende Rachearien, fliegende Flammen, blühende Gleichnisse — aber es sind nur Szenen, die im Gedächtnis bleiben, nicht Dramen. Woran erinnern wir uns? Das synkopisch begleitete Liebesduett aus dem „Otto", das graziöse Liebes-



Neapel 1749. Aufführung des „Sogno di Olympia", Text von Calsabigi, Musik von Giuseppe di Majo. Fünftes Blatt der „Narrazione delle solenne feste reale"

duett aus dem „Rinaldo“, die Arie der „Alcina“ am ersten Aktschluß in den strengen Dominantenwendungen, die Gluck und Beethoven vorbereiten, die gefühlvolle langsame E-Dur-Arie Ruggieros ebendaher, die Almirenaklage aus Rinaldo, das leidenschaftliche Trinklied aus dem Xerxes — hier war eine Kraft der Gestaltung, eine Vielseitigkeit des Ausdrucks, die nach außen so viel umfaßte, als Bach nach innen. Die Rezitative des Jephtha, die reizend naiven Arien der Susanna, das Himmelsduett der Semele, die schleierige Gefängnisklage der Theodora, das spannungsweite Belsazargebet — es ist keine musikalische Grenze zwischen den Gesängen seiner Opern und Oratorien, starke und lichte Gesänge, die man zu einem Kranz ohnegleichen vereinigt, abgepflückte Blumen, nach ihren Spezies geordnet, in den sechs Händelbänden der Victorie Gervinus findet. Dies ist ihr Ende.

Vergleiche

Das europäische Interesse verweilte nicht lange bei diesen Abzweigungen Neapels in den Norden hinein. Hasse war gefeiert und international. Keiser blieb zwischen den Klimaten stecken. Händel wurde unsterblich außerhalb der Bühne. Europa wendete sich den schnell bereiten und nachhaltigen Genüssen der späteren Neapolitaner zu, deren Opern es verglich und zu einem letzten leidenschaftlichen Wettbewerb aufrief. „Es gehört mehr warmer, zarter Sinn, scharfer Verstand, Kunst und Erfahrung dazu, eine Armida von Jomelli zu machen, als diese und jene Schlacht zu gewinnen, wo oft das Glück entscheidet.“ Man einigt sich, daß alle Armidakomponisten, Gluck, Jomelli, Sacchini, Traetta, Salieri, Righini die Armida besser treffen als den Rinaldo. Man spricht von der schönen Altarie in der Olimpiade Jomellis, die seine Geliebte, die Buonani singt. Wieviel hat Traetta der Gabrieli zu verdanken? Seine Ombraarie aus der Antigone hat sie berühmt gemacht. Das Interesse für die Oper und für die Sänger ist nicht zu trennen. Man vergleicht die Dido-Opern. Bei Jomelli ist Aeneas ein Chevalier d'industrie, und Dido verlobt sich mit dem Narren Jarbas, um ihn eifersüchtig zu machen. Bei Piccini verzeiht sie ihm noch auf dem Scheiterhaufen. Die Dido-Arie „Qu'ils portent le fer“ mit den Oktavenrucken auf veränderter Harmonie sei eine der schönsten aller Musik. Traettas Dido sei wenig, Fuxens kindisch. Ein blühendes, heiteres, junges Talent ist Majo, von dem man viel erhofft. Das Publikum zieht seine taurische Iphigenie der Jomellischen vor. Traettas Iphigenie sei voller Bravour und Glucks gebe dem Publikum nach — wer spricht so? Es sind Gedanken, die durch Heinses

Hildegardroman fliegen, wie man immer mehr erkennen wird, ohne jedes tiefe Urteil, aber ein Echo der plaudernden Zeit, die die Namen Glucks, Jomellis, Piccinis, Sacchinis, Majos, Traettas im Munde führt, beliebte Arien wie Galuppis „se per me", Sacchinis „se cerca, se dice", Piccinis „se il ciel" gegeneinander setzt, wie Preise eines musikalischen Rennens. Florimo, der erste Historiker von Neapels Oper, definiert es so: Piccini original fruchtbar, Sacchini fröhlich leicht, Paesiello lebendig neu, Cafaro harmonisch gelehrt, Galuppi bühnenerfahren, Gluck eine filosofia economica. All dies Geplauder ist Unterhaltung italienischer Logen.

Soweit man es übersehen kann, hebt sich Jomelli als interessanter Typ heraus, mit dem uns Aberts Monographie sehr vertraut gemacht hat. Metastasios Operntexte, in der geschraubten Manier höfischen Stils, reich an Figuren und Intrigen, voll pathetischer Szenen und Ergüsse, beherrschen die Zeit. Jomelli stellt sich zu ihnen bald kritisch. Er komponiert sie auf ihre Wesentlichkeit, auf die psychologischen Momente. Aristokratische Wiener Kreise um den Grafen Durazzo schüren die Gegnerschaft. Man liebt unter französischem Einfluß das Orchester und den Chor gegen den Neapeler Sologesang. Jomelli gibt sich diesem Einfluß zeitweise hin, es ist ein Vorspiel der Gluckschen Tat. Als er nach Stuttgart kommt, wird es Methode. Das große Akkompagnato, die Malereien des Orchesters nach dem Muster der feinen Mannheimer Partitur, Refrainrundgesänge, alle Chöre und Ensembles, bis zum Quintett, sind die Merkmale seiner Stuttgarter Opern. Gleichzeitig wirkt dort Noverres Einfluß auf die Tänze, des dramatischen Reformators französischer Ballette. Aus guten deutschen Satzkünsten, aus französischen Tanz- und Chorstücken, aus italienischer Erinnerung bildet sich ein Produkt, das nur des genialen Musikers bedarf, um Leben zu werden. Gespenstische Unisonochöre, Athletenchöre, Chöre in die Ouvertüre herein, die freien dramatischen Formen der Oper Fetonte, die furiose Leidenschaft tu me da me dividi, barbaro, die tiefe Klage se cerca, se dice l'amico dov'è (aus der Olimpiade): hier ist ein Italiener so intensiv und stark geworden, daß Mozart ihm seine Gelehrsamkeit vorwarf! Noverre und Jomelli am Stuttgarter Hofe: es hätte wirklich werden können. Die Bedingungen waren da. Aber sie vertrugen sich noch nicht. Denn dieser Stuttgarter Hof war eine Hölle von Frivolität und Leichtsinn, ein luxuriöser Markt für Ankauf und Verkauf von Menschen.

Um Glucks endliche Tat liegen gute und schöne Werke, die die Zeit gewaltig interessierten, aber heute nur noch das Studium der Gelehrten bilden, die „Vorläufer" suchen. Traetta, der Reformator im Kleinen, ist versunken. In Sacchinis Oedipe bewundern wir mozartisch holde Chöre und

Arien, gefühlvolle Liebesszenen, einige hinreißende Steigerungen, einen knappen und edlen Satz, dessen sich Gluck nicht hätte zu schämen brauchen. Aus Piccinis Dido und Roland erinnern wir uns mancher zarten Regung und reizenden pastoralen Erfindung, seine Iphigenie beginnen wir durchzusehen, aber — was ist es, das uns immer wieder mit einem kalten historischen Luftzug ins Gesicht weht? Wir vergleichen es mit Gluck und finden es schwächer. Wir legen alle Notizen mit den melodischsten Noten und anmutigsten Arientexten, alle augenblicklichen Bewunderungsausrufe, die uns das Studium entlockte, unverwertet beiseite, um uns die breite Ruhe im Hafen Glucks nicht zu stören. Wir wollen verstehen, wie die Geschichte recht gehabt hat, aus allen diesen klassizistischen Versuchen, die wir nicht ungerührt wieder verlassen, den einen als Reifen uns zu bewahren, der sie tilgt, indem er sie ersetzt.

Jomelli. Zeichnung von Ghezzi 1731

Gluck

Es ist, als ob die Götter der Klassik Glucks Leben so geführt hätten, daß die Bedingungen seiner Mission sich möglichst vollkommen erfüllten. Um ihn nicht zu französisch und nicht zu italienisch werden zu lassen, gibt ihm das Schicksal seine Heimat in Mittelfranken, nahe dem musizierenden Böhmen: 2. Juli 1714 zu Weidenzwang. Ein natürliches musikalisches Talent macht sich bemerkbar, das in der Zukunft nicht unnötig verbildet wird. Sein Vater ist Förster beim Lobkowitz, und er selbst spielt in den Dörfern zum Tanze auf, oft genug mit Eiern bezahlt. Dies ist eine hübsche, kleindeutsche Jugend, die man sich seit den ersten Kapiteln von Marx' ausführlicher (etwas kindergärtnerischer) Biographie in Gedanken mehr als einmal ausgemalt hat. Jetzt kommt der lombardische Fürst Melzi auf eine Soiree zu

Lobkowitz, bemerkt den 22jährigen Christoph Willibald und gibt ihn nach Mailand zur Ausbildung. 1741 erscheint die erste Oper dieses Spätgereiften, der fortan in seinem ganzen Leben nur einmal für die Kirche schrieb. Die Opern, konventionellen italienischen Stils, womit die Neapeler Sphäre erledigt wird, machen ihn berühmt genug, daß er für London aufgefordert wird. Mit einem eigenen Pasticcio aus früheren Opern fällt er durch, aber er hat die Musik Händels dort in sich aufgenommen, dessen Bild später über seinem Bett hing. Die dritte Beimischung vollzieht sich in Paris: er sieht Rameaus Opern, der erst mit fünfzig Jahren sich der Bühne zugewendet hat, in letzter Reife. Vor den Trauer- und Dämonenchören des Castor und Pollux müssen in seiner Seele sich die ersten Ahnungen des Orpheus vollzogen haben. Von 1750 an wohnt er in Wien, von 54—64 Hofkapellmeister, vom Papste zum Ritter ernannt. Das Neapolitanische, das Pariserische, das machtvoll Deutsche und Polyphone beginnen sich in seinem einfachen und musikantenhaften Gemüt zu einer neuen Einheit zu finden, für die Wien der vorbereitende, Paris der fruchttragende Boden wird. Dies ist eine ausgezeichnete Fuge der Vorsehung.

In Wien wachsen seine Opern langsam an musikalischem Gehalt und monumentaler Größe. Schon die Semiramis, schrecklich verworren im Inhalt, hatte Stellen von Händelscher Schwungkraft. Die Innocenza giustificata, aus Operntextstücken Metastasios zusammengestellt, eine Vestalingeschichte, neigt zur Verinnerlichung. Allerlei Werke des Hofdienstes, deren Namen vergessen werden sollen, deren Noten er oft in spätere Arbeiten rettete, bleiben Parerga. Wichtig werden die Beziehungen zum französischen Singspiel. Auf Anraten Favarts, der seine gute französische Deklamation in einem schmeichelhaften Briefe an den Wiener Direktor Durazzo rühmt, komponiert er teilweise oder ganz eine Reihe von kleinen, feinen, graziösen Buffonerien, aus denen für unsere Jahre (in neuen Bearbeitungen) der „betrogene Kadi“ und die „Maienkönigin“ übrigblieben, Zeichen eines plötzlich sehr beweglichen Naturells. Eine neue Ader war entdeckt. Dies Stück der Erziehung auf knappe melodische Form hatte noch gefehlt. Jetzt war die Zeit ganz in ihn aufgenommen, und der Reformationsgedanke war reif. Tira sangue, sagt er.

Raniero de Calsabigi, Rat bei der niederländischen Rechnungskammer in Wien, Herausgeber des Metastasio, den er zuerst anschwärmt, um sich dann zu der herberen Art Alfieris zu entwickeln, ein literarisch feingebildeter und zärtlich empfindender Mann, dichtet ihm den Orpheus, dessen Einfachheit und Großzügigkeit das intelligente Produkt ihrer beider Wünsche ist. Calsabigi, wie uns der Vergleich seiner Schriften durch Heinrich Welti (Viertel-

jahrsschrift 1891) gezeigt hat, ist in seiner dichterischen Prätention und gesamtkünstlerischen Begeisterung nicht immer sehr klar gewesen. Er brauchte Gluck zu seiner Erschließung, wie dieser ihn zur Festigung. Beide gaben sich einander. Der Dichter warf die verzwickte Intrige seiner Zeit aus dem Drama heraus, der Musiker, angefüllt mit routinierten Konventionen derselben Epoche, sehnte sich, auf dieser ruhigen Grundlage die Erfindung seiner Phantasie blühen zu lassen. Dieser Drang nach musikalisch erhebender Sprache ist das Wesentliche. Er setzte die Kräfte in Bewegung. Er sprach das Stichwort der Revolution aus. Hätte Gluck diese Offenbarung nicht in sich gefühlt, ihm hätten zehn lyrische Dramatiker nicht helfen können.

Der Orpheus wird 1762 in Wien aufgeführt, die Alceste 1767, „Paris und Helena" 1770, alle von Calsabigi gedichtet, in einer musikalischen Entwickelung, die uns gesondert interessieren wird. Allerlei Metastasioopern in der altgewohnten Form liegen dazwischen: dies ist wohl zu beachten.

Einst hatte Gluck am eigenen Leibe eine kleine Intrigen- und Liebesoper erfahren, die sich in seinem Leben gut ausnimmt. Er liebte die Tochter des reichen Wiener Wechslers Pergin, ohne die Zustimmung des Vaters zur Heirat erhalten zu können. In dieser Zeit folgt er einem Ruf nach Rom, er reist dahin in einer Kapuzinerkutte. Dort wird sein Telemacco gemacht, eine wüste Entstellung der Circesage, wo Telemach, der seine Mutter tot glaubt, sich in eine gewisse Asteria verliebt, den Vater bei der göttlichen Zauberin findet — Gluck rettete auch aus dieser Musik manches in spätere Opern. Immerhin starb der alte Pergin indessen, und er heiratete. Kinder waren ihm nicht beschert. Er nahm eine singende Nichte in sein Haus, die ihn mit seiner Frau auf Reisen begleitete. Marianne hatte eine feine, kleine Stimme, und wir lesen von den Studien, die er in seiner behaglichen Häuslichkeit mit ihr machte, wobei Traettas Opern eine nicht unbedeutende Rolle spielten.

Sein Einzug in Paris, 24 Jahre später, gestaltet sich anders. Le Blanc du Roullet, Attaché der französischen Gesandtschaft in Wien, bearbeitet ihm Racines aulische Iphigenie, die nach langen Verhandlungen endlich in Paris, französisch, 1774 auf der Großen Oper ihre weltbewegende Premiere erlebt. Gluck ist sechzig Jahre. Der Wert seiner Musik wird vor Europa verhandelt. In bitteren Kämpfen literarischer und persönlicher Art siegt er noch bei Lebzeiten über alle Zweifel. Er bearbeitet einige Singspiele, gallisiert Orpheus und Alceste, schreibt die Armide (1777) und die Taurische Iphigenie (1779), alles für die Pariser Bühne, auf der der deutsche Meister eine ungewohnte Zucht einführt. An diesem Orte, dessen Herrschaft über alle Kolonien der Oper ausging, hatte sich das Resultat seines sich wundervoll steigernden

Lebens vollzogen. Er kehrte dann endgültig in die Altersruhe von Wien zurück, wo er 1787 starb: man erzählt, an einem verbotenen Likör, wie man von Lully erzählte, daß er an einer Verletzung beim Taktschlagen starb. Die gemeine Geschichte braucht solche ironischen Genugtuungen. Seine Büste von Houdon, aus der man seine Güte im Leben, seinen Ernst im Amte, seine geistige Helläugigkeit, seine melodische Grazie herauslesen kann, wurde neben Rameau in der Pariser Oper aufgestellt, mit der Inschrift: Musas praeposuit Sirenis.

Das Praeposuit ist richtig, denn man kann ehrlicherweise nur sagen, daß er die Musen den Sirenen vorzog, nicht daß er die Sirenen vertrieb oder haßte. Gluck war kein Märtyrer, er war Kind genug des 18. Jahrhunderts, um in dieser Mischung von System, Zweifel, Genuß und Grazie der Logik eine Haltung zu bewahren, die dem Weltmann nichts nahm. Wir können ihn uns schwer in dem schweigsamen Ernst vorstellen, den ihm E. T. A. Hoffmann in seinen Phantasiestücken gespenstisch andichtete. Er war zu klug dazu. Er schrieb, während der Jahre seiner reformatorischen Tätigkeit, Ballette und Festopern für den Hof, der ihn bezahlte, und er nutzte das große Einzelhonorar, das ihm die Pariser Oper anbot, nach Kräften in Bearbeitung älterer Stücke aus. Er legte sein Geld gut an, war Spekulationen nicht abgeneigt und hinterließ an 600 000 Franken. Wir sind nach den Beispielen späterer Zeiten nur zu leicht geneigt, uns starre Typen zu konstruieren von heiligen deutschen ernsten Männern, die aus Idealismus jede Lebenschance vorbeilassen, und wieder von gewinnsüchtigen Opportunisten, die ihre Überzeugung für den geringsten Vorteil verkaufen. Gluck ist zweifellos Idealist, aber es hindert ihn nicht, auch Opportunist zu sein, ja es läßt sich schwer sagen, wie weit seine Reformation nicht den Stachel des Erfolges in sich trug und seine Dienstfertigkeit nicht seinem Ideale auf den Weg half. Es werden Gespräche überliefert, in denen er sich zum Gelderwerb als offenem Ziele bekennt. Sie mögen parteiisch verzerrt, einseitig aufgegriffen sein — doch denke ich mir Gluck sehr wohl in heiterer Unterhaltung recht praktisch und smart genug, seinem Jahrhundert keine Unehre zu machen. Ich sage: er war kein Märtyrer, denn was er erlitten hat, ist wenig gegen das, was er in der Fülle der Kraft erreichte. Die Zielbewußtheit macht aus seinem Leben, das ein Kunstwerk der Vorsehung war, auch ein inneres Kunstwerk.

Alles Sirenenhafte, Dienstfertige, Gelegentliche, Zeitgemäße ist aus den zahllosen Opern, die er geschrieben, in die Vergessenheit gesunken. Heute lebt er in den Reformopern, auf die hin sich schließlich sein Leben gipfelte, Orpheus, Alceste, Paris und Helena, Armide und die beiden Iphigenien. Eine höfliche Schonung, sagte A. W. Schlegel von den Opern Metastasios,

liegt bei ihnen in allem, in der Behandlung der Leidenschaften wie des Unglücks und der Verbrechen, es ist eine Beobachtung der Schicklichkeit und eine scheinbare Sittsamkeit, denn die Wollust wird in diesen Schauspielen nur eingeatmet, nicht genannt, und es ist immer nur vom Herzen die Rede. Die Giftbecher werden immer zur gehörigen Zeit von den Lippen weggestoßen, Dolche entfallen den Händen oder werden ihnen entrungen. Die Scheu vor dem Lächerlichen, dieses Gewissen aller Dichter, die für die schöne Welt schreiben, ist sehr sichtbar in der Vermeidung aller nicht schon hergebrachten Kühnheiten, in der Enthaltung vom Übernatürlichen, weil solch ein Publikum selbst zu der bunten Schaubühne der Oper keinen Wunderglauben mitbringt. Das sagt der Romantiker von dem steifsten Typus der klassizistischen Oper, der in seiner höfischen Kultur und gemessenen Zurückhaltung das Gegenteil seiner eigenen Wünsche darstellt. Man zitiert diesen Ausspruch oft, um die Unmöglichkeit der Texte des weltberühmten Metastasio durch eine literarische Autorität zu beweisen. Und doch beweist er nur die Unmöglichkeit des Romantikers, sich in die klassizistische Welt zu versenken. Gluck und seine Dichter haben nicht in einem einzigen dieser Punkte den Einfluß Metastasios überwunden, sie haben nur die Anschauung, die aus diesem Drama spricht, von ihrer sentenziösen Gespreiztheit gereinigt und auf das Wesentliche und Musikalisch-Dankbare gebracht, viel klarer, als der Musikdilettant Metastasio es sich eingebildet hatte. Es ist die Anschauung, die die Welt der alten Sagen als einen ruhigen Spiegel menschlicher Leidenschaft in einen abgestimmten Rahmen faßt und die nur aller Kreuz- und Querzüge, aller französisch-pikanten Intrigen und Nebenmotive entkleidet zu werden braucht, um ihr Pathos als eine dankbare und breite Stimmung der Musik zur Vertiefung darzubieten. Schlegels Worte sind die Kritik der romantischen Oper an der klassischen, Glucks Reformen sind die Kritik der zeitlosen Schönheit an der zeitgebundenen, innerhalb des Klassizismus. Dies wird gut einander entgegenzuhalten sein.

Wenn Gluck zu sagen pflegte, er vergesse, daß er Musiker sei, so war das eine verzeihliche Koketterie, selbst wenn man an die Deklamation seines Textes denkt, die sich so wenig wie bei Caccini, Monteverdi oder Rameau scheut, die musikalische Schönheit zu achten — höchstens hat ihn Lullys trockene Strenge darin übertroffen. Er wußte selbst, daß wahr deklamieren noch nicht heißt, unschön deklamieren. Daß er die Zerfleischung der Poesie, die dem Italiener in seiner Koloratur geläufig war, nicht mitmachte, ist selbstverständlich. Im übrigen war er Musiker genug, der reizvollen Wendung des Gesanges alles zu geben, was sie verlangte, und das Versschema, besonders des gänzlich unmusikalischen Alexandriners mit seinen gejagten Reimen,

nicht über das Maß zu achten. Seine gereinigte Vorstellung des neuen lyrischen Musikdramas setzte er zunächst im Orpheus als Tat hin. Dann schrieb er zur Alceste und zum Paris je eine berühmt gewordene Vorrede, in der er die Prinzipien der Wahrheit und Einfachheit nicht anders ausdrückte, als es jeder Reformator getan hat. Er wendet sich gegen die blühenden Schilderungen, die unnützen Bilder, die kalten und wortreichen Sittensprüche der konventionellen Texte, die Forderungen der Sängereitelkeit. „Ich suchte demnach die Musik zu ihrer eigentlichen Bestimmung zurückzuführen, nämlich die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle zu verstärken und die Handlung in ihren verschiedenen Entwicklungsphasen verständlicher zu machen, ohne sie durch unnütze Verzierungen des Gesanges zu unterbrechen.“ Er meint, die Musik verhalte sich zum Drama wie die Farbe und Schattierung zur Zeichnung (eine falsche Bescheidenheit im Sinne der gebildeten Ästhetik seiner Zeit), und denkt, er habe nie mehr Farbe gegeben, als es die Zeichnung verlange (welcher große Maler hält sich für einen sparsamen Austuscher fremder Zeichnungen?). Er will ein maßvolles Orchester, keine unnötigen Zwischenspiele, vor allem die bella semplicità. Welche entzückten Verwirrungen sehen wir hier in der Seele eines klassizistisch gestimmten Musikers! Er beruft sich auf die Logik des gesunden Menschenverstandes und lebt durch die Größe seiner Phantasie. Er geriert sich als Diener des Zeichners und hat alle diese Zeichnungen nur durch die Gewalt seiner Farbe gerettet. Es lebt in ihm das Winckelmannsche Ideal einer edlen und stillen Einfalt, aber nicht in der Plastik, die darin beruhen mag, sondern Musik ist in ihm, die aus einer tiefen, fließenden Empfindung den Worten ihre Landschaft gibt. Nein, seine Farbe ist Zeichnung, sein Text Papier, seine Einfachheit Naturell, seine Größe die musikalische Erfindung. In der Vorrede zum Paris setzt er die Charaktertypen seiner Opern und der Szenen in den Opern gegeneinander und flucht den Barbaren, die ihn nicht verstehen. Er hätte daran merken können, daß seine Reform nicht eine Sache der Logik war, sondern der Kraft, der Größe, der Stilreinheit, der Tiefe, die immer die Wahrheit ist gegen die Fläche.

Also sind auch diese Vorreden nur Beruhigungen eines Gewissens, das sich staunend vor einem Gebilde der eigenen Intuition entdeckt und den Wahrheitsbeweis antreten möchte, weil es die Gründe des Instinkts mißachtet sieht. Aber keine Vorrede hätte ihm durchgesetzt, was die Kraft seiner Musik tat. Das Bild der reinen Klassizität, durch eine starke und stilvolle Musik aus den Netzen der Zeitlichkeit gehoben, verdrängte eine Weile leichtsinniges Italienertum, um als letztes reifes Produkt einer langen, vielfältigen Entwicklung in unserem Besitz zu bleiben. Der Kampf geht weniger gegen

eine künstlerische Richtung, als gegen das konservative Beharren in einer Welt, die sich mit Frivolität schützte. Als Roullet Glucks Iphigenie in Paris anbringen will, schreibt er einen sehr geschicktenBrief an den Direktor der Academie royale, in dem er Wien gar nicht als den Triumphplatz Glucks erwähnt, sondern nur seine Aufführungen in Italien nennt, und andererseits den französischen Text des verbesserten Racine in seiner Sprachwahrheit gegenüber denVerführungen der italienischen Vokale lobt. Direktor Dauvergne läßt den Brief, der an den Pariser Nationalstolz appelliert, im „Mercure" drucken, und Gluck antwortet ebenda, indem er das antike Ideal anruft und für die Internationalität der Oper plädiert. Der Direktor hatte recht: er meinte, nur wenn Gluck ihm gleich sechs solche Opern schriebe, könne er diese nehmen, denn sie schlüge alles. Trotz dieses literarischen Vorspiels kam die Annahme der Iphigenie erst zustande, als sich seine einstige Schülerin Marie Antoinette (die es mit allen gut hielt) einsetzte. Das war das rechte Vorspiel für die Pariser Diskussionen. Sie waren literarischer Natur oder persönliche Intrige. Da die Feinde seiner Größe eine Maske brauchten, liehen sie sich die italienische.

Englische Karikatur Händels

Das Milieu von Paris

Seit Lullys strengem Regiment hatte die Pariser Oper nicht solche Tage der Zucht gesehen wie vor der Premiere von Glucks aulischer Iphigenie. Was Lully aus Herrschergefühl erreichte, versuchte Gluck aus angeborenem deutschen Ernst, der — wie man das Leben leicht als Spiel nahm —

das Spiel wiederum nur als Disziplin verstand. Hier bildet sich der persönliche Gegensatz einer frivolen und eingebildeten Truppe und eines strengen und sachlichen Meisters. Larrivée ist auf der Probe ein mäßiger Agamemnon. „Warten Sie auf mein Kostüm," sagte er zu Gluck, „Sie werden mich nicht wiedererkennen." Als er im Kostüm singt, ruft ihm Gluck zu: „Larrivée, Larrivée, ich erkenne Sie!" Vestris, der berühmte Tänzer, will sich nicht dreinreden lassen — er wird „der Gott des Tanzes" genannt. Gluck sagt zu ihm: „Tanzen Sie im Himmel, wenn Sie der Gott des Tanzes sind, nicht in meiner Oper." Bei der Umarbeitung des Orpheus, in der die Altrolle für Tenor umgeschrieben wird, verlangt Legros seine besondere Arie. L'espoir renait dans mon âme wird ihm zugestanden, aber diese Bravourarie ist aus dem Tankred von Bertoni und Gluck gibt unbegreiflicherweise seine Sanktion.

Der typische Gegensatz des sachlichen Meisters und der Primadonna von einer Frivolität, die ebenso biologisch entzückend war, wie sie tatsächlich recht schwierig wurde, stellt sich im Verhältnis Glucks zu seiner Iphigenie dar, der berühmten Sophie Arnould, mit der er die heftigsten Szenen hatte. Ich möchte ihr Bildchen mitten in diese Erzählung von den Schicksalen und Werken des großen deutschen Klassizisten einsetzen, nachdem die Goncourts ihr Leben in einem Bande voll süßer Frechheiten, dokumentarischer Notizen und großer Einsicht in die Kultur und das Dasein beschrieben haben. Denn so wie wir es aus diesen Briefen, Aufzeichnungen und Räsonnements kennen lernen, ist es das wahre Widerspiel zu Glucks Leben, und es ist eine der wundervollsten närrischen Weisheiten des Theaters, daß in der Kreierung der Iphigenie diese beiden Lebenslinien zusammentreffen sollten.

Die Arnould ist in dem Zimmer geboren, in dem Coligny ermordet wurde. Ihre Amme ist eine Ziege. Durch eine zufällige Vertretung kommt sie dazu, zu singen, mit einem durchschlagenden Erfolg, daß sich die Leczinska und die Pompadour in einer unbarmherzigen Rivalität um sie streiten. Sie heiratet früh, ohne dadurch sich gehindert zu fühlen, mit anderen Männern zu leben. Ihre Galerie reicht vom Prinzen bis zum Friseur — ah c'était le beau temps, j'étais bien malheureuse. „Die Natur hatte," schreibt sie über sich selbst, „den musikalischen Geschmack unterstützt mit einer Stimme, die recht angenehm, zwar nicht groß, aber sonor war, ohne indessen ersten Ranges zu sein, sie war rein und timbriert, mit schöner Aussprache, ohne jeden Fehler außer einem kleinen Anstoßen der Zunge, das aber nicht schlimm war, so daß man auch in den größten Räumen nichts vom Gesang verlor." Also ihre Stimme ist nicht groß, nicht bedeutend, aber sie ist beseelt von einem Atem, für den Galiani Phrasen der Bewunderung hat, und von einem sentimentalen Ausdruck, der einem Gesicht entspricht, wie es im

Geschmack der Zeit La Tour malte: mit schön zusammengehenden Augenbrauen, glänzenden Augen, die zu beten scheinen, gen Himmel gewendet, mit einem entzückenden Oval, das ein leises Leiden zu verhüllen scheint, den Mund halbgeöffnet, daß auf ihm eine letzte Bitte oder ein letztes Lächeln erstirbt. Sie singt die Rollen, deren Titel und Kostüme man bei den Goncourts nachlesen kann, sie wechselt die Liebhaber, deren Romane man dort findet. Unter den Parteien der lesbischen Nuancen huldigt sie der reinsten Form, deren Messen am Donnerstag in ihrem Hotel gelesen werden. An den Dienstagen empfängt sie Literatur und Kunst. Rousseau, Garrick, Sedaine, der Prince de Ligne, Dorat, d'Alembert, Duclos, Diderot, Helvetius, Marmontel, Beaumarchais, Voltaire haben ihren Salon beehrt. Sie ist ebenso gebildet wie witzig, wie lügnerisch. In den Jahren, da sie sich zurückzieht, gießt sie ihre zärtliche Seele in Briefe, die nach dem Tempo ihrer Epoche aus wehmütigen Klagen, schwärmerischen Erinnerungen und scharfen Beobachtungen sich mischen. Sie schreibt an ihren Jugendverführer Lauraguais, an den Baumeister ihres Hauses, Belanger, an alle alten Freunde, die den Triumph ihres Körpers und ihres Gesanges erlebten. Es geht ihr nicht mehr gut, ihre Honorare waren nie sonderlich gewesen, ihre Ausgaben sind unökonomisch, die falsche Rührseligkeit eines billigen Landlebens tröstet sie nur scheinbar. Sie ist einsam gestorben. Aus dem Denkmal, das ihr die Goncourts setzten, löse ich unter den Briefen eine reizend ungebildete Improvisation ab, die ich als Zeugnis späterer Jahre hier einfüge. Sie schreibt am 21. Januar 1800 an den Minister des Inneren, Lucien Bonaparte:

„Citoyen ministre. Ich nenne mich Sophie Arnould, vielleicht kennen Sie mich noch nicht, aber einst war ich sehr bekannt am Théâtre des Dieux. Je chantais, ne vous déplaise. Doch ich möchte Ihnen nicht die Zeit rauben, Sie nicht mit einer langen Vorrede ennuyieren, um Ihnen meine 26 Unglücksfälle zu schildern. Ich hatte mir schon erlaubt, meine Klage dem Ersten Konsul einzureichen, aber ich höre eben, daß er sie nur durch Sie aufnehmen will, und so habe ich mir gesagt: sei zufrieden, Sophie, geh, das ist ein Familienherz, erzähl ihm deine Aussichten . . . . . seit meinen jungen Jahren, ohne irgendwie anders dafür bestimmt zu sein als durch den Zufall, der so viele Dinge beherrscht, zwanzig Jahre meines Lebens sind dem Théâtre des Arts gewidmet gewesen, wo einige natürliche Anlagen, eine sorgfältige Erziehung, alles gepflegt, gefördert von Ratschlägen der Leute von Geschmack, Gelehrten, Künstler, kurz mit Recht berühmter Leute: so viel an mir lag, hatte ich als Empfehlung ein glückliches Naturell, große Jugend, Lebhaftigkeit, Seele, schlechten Kopf und gutes Herz — unter solchem Stern

war ich recht glücklich, das Ziel meines Lebens zu erreichen und eine gewisse Berühmtheit, Vermögen und eine große Anzahl von Freunden zu erwerben. Ach, heute ist alles umgekehrt. Was die Berühmtheit anbelangt, mein Name wird noch mit etwas Ehrfurcht genannt als Psyche, Thelaire, Iphigenie, Egle, Pomone, kurz am Théâtre des Arts — und die Freunde, ich kann sagen, ich habe sie so gut gehalten, daß nur der Tod mir einige nahm oder das Beil der Dezemvirn — dieses tückische materielle Schicksal allein, ohne Sinn und Verstand, hat mir sein Wort nicht gehalten, und unter welchen Umständen! Da ich zu alt bin für die Liebe und zu jung für den Tod. Sehen Sie, citoyen ministre, wie sehr grausam ist es, nach so viel Glück in eine so elende Lage zu kommen, und nachdem man so viel Flammen entzündet, heute nichts zu haben, womit man ein Scheit im Kamin anzünde, denn die Wahrheit ist, seitdem mich die Nation hochgehoben hat, daß ich mich nicht niederlegen kann und nichts zu beißen habe — ich will keine Reichtümer, gewiß nicht, aber nur das Nötige, um mein Leben zu vollenden und kein böses Alter zu haben; ich habe große Lasten, weil ich in den guten Zeiten meines Lebens die Armen aus der Familie unterstützte, das mußte sein, meine Armut aber gibt ihnen keinen Reichtum wieder. Also, citoyen ministre, ich bitte Sie, helfen Sie mir, setzen Sie mir die Unterstützung fort, die mir mein Freund François de Neufchateau, als er Minister war, besorgte — ich schulde diese Wohltat seinem Herzen. Im Unterstützungsetat, den er anderen Künstlern gab, war ich mit 200 Franken monatlich registriert, bitte setzen Sie das fort; und ich hätte Sie noch um eine Gnade zu bitten, deren Bewilligung meinen alten Kameraden — es ist eine Benefizvorstellung für mich, aber wenn es wahr ist, wie man mir sagt, daß ich eine Hauptrolle dann übernehmen müßte, mich verkleiden als Thelaire, Iphigenie etc. — o, das ist unmöglich! Das würde mich so lächerlich machen, wie die alte Mme. Turcaret ‚En Vénus, ma chère, en Vénus!' Also, citoyen ministre, ich erwarte von Ihnen alles, was ich beanspruchen darf, alles, was das Unglück erwartet von einer guten und zärtlichen Seele, wie die Ihre, Sie sind zu jung, um mich zu kennen, aber viele Ihrer Freunde, Gelehrte, Literaten, Künstler aus Ihrem Kreise machten einst meine Gesellschaft; sie werden Ihnen sagen, wer das ist, diese Sophie — aber welche Vorzüge sie mir auch geben werden, sie werden Ihnen zu wenig sagen, wenn sie nicht die Empfindung der Bewunderung, der Liebe, der tiefen Achtung schildern, von der ich durchdrungen bin für mein Vaterland, unsere Gesetze und Ihre Tugenden. Sophie Arnould."

Gluck hatte einmal bei der Arnould für die Alceste probiert. Ihr Liebhaber, der Prince d'Hénin, tritt plötzlich ein und benimmt sich ärgerlich

gegen die Musik Glucks. Der beachtet ihn nicht. Der Prinz: „Es scheint mir Sitte in Frankreich, daß man aufsteht, wenn ein Mann von Namen eintritt.“ Gluck: „In Deutschland steht man vor niemandem auf, den man nicht achtet. Fräulein Arnould, wenn Sie nicht Herrin in Ihrem Hause sind, gehe ich und komme nicht wieder.“ Er ging und gab Rossalie Levasseur die Alceste. Epigramme hagelten herüber und hinüber. Die Alceste fiel zunächst durch. Jemand rief: „Die Alceste ist gefallen.“ „Ja, vom Himmel,“ antwortete Gluck. Vielleicht war Sophie die intrigante Teufelin gewesen.

Metastasio. Stich von Succhi nach de Maitens

In diesem Milieu stand er. Das Publikum folgte ihm langsam, und die Szenen, da Offiziere vor lauter Begeisterung bei einer Achillarie die Degen ziehen, gehörten nicht zur Regel. Seine Kraft bildete Parteien, und die Parteien mißverstanden ihn beide, seine Feinde, indem sie ihn gegen Italien ausspielten, seine Freunde, indem sie ihn als Nachfolger Lullys und Rameaus priesen, während er in Wahrheit die Synthese Italiens und Frankreichs war. Hat er sich nicht selbst mißverstanden? Er schreibt vor der Armide an Roullet, daß deren Musik anders sei als Alceste, er habe angestrebt, mehr Dichter und Maler als Musiker zu sein, habe jeder Person ihre Sprache gegeben — der Brief ist die Fortsetzung jener Vorreden, in denen er seine Musik zurückdrängte, weil er sie rechtfertigen zu müssen glaubte. Er ist immer mehr Musiker als Dichter und Maler gewesen. „Ich habe die Musik schon so eingerichtet, daß sie nicht so leicht veralten wird.“ Eingerichtet!

Das gesamte Material an Schriften und Briefen, das sich auf den Streit um Gluck bezieht, sammelte Leblond 1781 unter dem Namen Mémoires

pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par Monsieur le chevalier Gluck. Siegmeyer gab es 1821 deutsch heraus. Es ist ein heute recht veraltetes unendliches Gerede über den Wert oder Unwert Glucks („Agamemnon und Achill können nicht gleichzeitig reden — aber sie reden ja nicht, sie singen!"), aus dem als bedeutendste Äußerung der Brief Arnauds an den gelehrten und wohlwollenden Padre Martini vom 2. Dezember 1777 hervorragt. Arnaud und Suard sind die ersten Parteigänger Glucks, Marmontel, Guingené und Laharpe die Führer der Gegner. Marmontel war für Piccini interessiert, mit dem er seine Texte genau so ernst durcharbeitet, wie Gluck die seinen mit seinen Dichtern. Piccini war von Laborde (Kammerdiener Ludwig XV., Generalpächter, Musikhistoriker, stirbt unter der Guillotine) nach Paris berufen und kam, ohne zu wissen wie, in den Strudel der literarischen Kämpfe um die Zukunftsoper. Die gluckfeindlichen Literaten erheben ihn auf den Schild. Die Parteien der Gluckisten und Piccinisten werden künstlich geschürt. Es gilt für unanständig, neutral zu sein. Die Schriftsteller ergötzen sich in Szenen, da man die Wache holt, weil ein Herr in der Oper seine Farbe nicht bekennen will. Sie werfen sich Beleidigungen über die Logen zu. In einem Heftchen Suite des entretiens sur l'état actuel de l'opéra de Paris 1779, dem gemeinsten der Pamphlete, lesen wir von Gluck, das sei ein Genre, das sich von der guten Musik entfernt und mit seinen Schreien, Klagen und Bewegungen nur auf ein Volk wirkt, das nichts Besseres will. Piccini übertreibe niemals. Melodiendiebstahl wird Gluck massenhaft vorgeworfen und belegt. Schließlich sei alles Gute an ihm doch italienisch. Die italienfreundlichen Enzyklopädisten sind ihm außer d'Alembert nicht abgeneigt. Rousseau, der Lully entgöttert hatte, bekehrt sich zu ihm: „Ich finde, der Gesang dringt ihm aus allen Poren." Grimm beschreibt die gewaltige Wendung, die die Iphigenie hervorgerufen, in journalistischer Hitze. Es war viel Journalismus und Dilettantismus in diesem Streit, aber so falsch eingestellt er war, er half schließlich durch die Beflissenheit der Freunde und die Niedrigkeit der Feinde dem deutschen Meister. Er hat uns nur einen Verlust gebracht: den Roland von Gluck. Der Roland war ihm in Paris in Auftrag gegeben worden, da hört er in Wien, daß man Piccini mit demselben Stoff beehrt habe — eine Wut überkommt ihn, und er zerreißt die Skizzen. Die Piccinisten waren hinterlistig, Gluck schlug sie mit seiner Kraft, die mit einer solchen lächelnden Milde gepaart war, daß er schließlich dem ängstlichen Piccini noch bei den Rolandproben half. Bei der taurischen Iphigenie versuchten die Gegner noch einmal denselben Streich und ließen Piccini wieder dasselbe Sujet komponieren. Diesmal kam ihnen Gluck zuvor und errang den entscheidendsten Sieg, im Augenblick — Pic-

cini ließ seine Iphigenie nachlaufen, aber nach wenigen Aufführungen gab sie den Wettbewerb auf. Als Gluck starb, zeigte sich Piccini, der ihm musikalisch längst gefolgt war, so anständig, eine große Feier für ihn veranstalten zu wollen. Aber nicht einmal das gelang ihm.

Literarische Beziehungen

Es war eine Gesellschaft von altgewohnten Koterien und mäßigen dichterischen Veranlagungen, in die sich Gluck in Paris versetzt sah, das für die Weltherrschaft seiner Musik unumgänglich wurde. Im Grunde stand der Klassizismus literarisch dort schon auf der Rückseite und nur epigonische Talente, wie Chateaubrun oder Laharpe, wie in der Malerei Lairesse oder Werff pflegten seine Erinnerungen. Das Rührstück, das bürgerliche Schauspiel, die englische Aufklärung sind die wahren Triebkräfte der Literatur, selbst bei Voltaire, der die klassizistische Form noch nicht aufgibt. Boileaus Theorie wurde erst wieder lebendig, als die Revolution in einer anderen Form die antike Schulung und das spartanische Heldengefühl aus politischer Parallele empfahl. Die Glucksche Musik ist dazwischen. Sie ist der letzte reife Ausdruck einer Stimmung, die Jahrhunderte strenger Renaissance beherrschte, und wieder ein Vorklang gereinigter Empfindung, die als Resultat der neuen Revolution in die griechischen Geister des kommenden Jahrhunderts einzog. Alles Antike liegt in dieser ihrer schwebenden Atmosphäre. Zwischen Schule und Revolution steht die Schöpfung eines Genies, das aus persönlicher Kraft einer dauernden Veranlagung unseres Geistes die zeitlose musikalische Form gibt. Gluck lebte mit der Literatur seiner Zeit oder gar seines Landes nicht in intimer Beziehung. Er sehnte sich hier und da, er tastete da und dort, er komponiert Klopstock, er sieht sich um und findet noch nicht die Lösung — er bleibt der Musiker. Es ist reizvoll für unsere historische Phantasie, sich zu denken, wie alles sich gestaltet hätte, wenn der Zusammenschluß dieser ersten großen deutschen Opernbegabung mit der ersten großen deutschen Literatur sich vollzogen hätte. Wenn Weimar auch sein Ort geworden wäre. Wenn sein Leben, das in der Entwicklung des musikalischen Ideals so fein organisiert scheint, der Teil eines weiten künstlerischen deutschen Strebens nach der Vollendung der Bühne, unter dem Lichte des aufgehenden Goetheschen Klassizismus, geworden wäre. Wo ihn der emphatische Herder begrüßte als einen Retter der reinen musikalischen Empfindung und ohne Erfolg ihm seinen Text des Brutus anbot. Wo der naive Wieland sagt, daß er gezeigt habe, was die Musik tun könne, wenn in diesen unseren

Tagen irgendwo in Europa ein Athen wäre, und in diesem Athen ein Perikles aufträte, der für das Singspiel tun wollte, was jener für die Tragödie des Sophokles und Euripides tat. Ein Jahr später schrieb Wieland an Gluck beim Tode seiner Nichte folgenden Brief, den ich als ein Zeugnis gefühlter und nie gewordener Beziehungen mit Bedeutung hierher setze:

Weimar, den 13. Juli 1776.

„Ich bin ganz beschämt, verehrungswürdigster Mann, auf Ihre freundliche, vertrauensvolle Zuschrift aus Paris so lange geschwiegen zu haben, und jetzt doch mit leeren Händen vor Ihnen zu erscheinen. In der Verfassung, worin mich Ihr Brief antraf, konnt' ich mit Ihnen weinen, Ihren Verlust innig fühlen und beklagen, aber etwas hervorbringen, das des entflohenen Engels und Ihres Schmerzes und Ihres Genius würdig wäre, das konnt' ich nicht, und werd' ich niemals können. Außer Klopstock konnte das nur Goethe. Und zu dem nahm ich auch meine Zuflucht, zeigte ihm Ihren Brief; und schon den folgenden Tag fand ich ihn von einer großen Idee erfüllt, die in seiner Seele arbeitete. Ich sah sie entstehen und freute mich unendlich auf die völlige Ausführung, so schwer ich diese auch fand; denn was ist Goethe unmöglich? Ich sah, daß er mit Liebe über ihr brütete, nur etliche ruhige, einsame Tage, so würde, was er mich in seiner Seele sehen ließ, auf dem Papier gestanden haben: aber das Schicksal gönnte ihm und Ihnen den Trost nicht. Seine hiesige Lage wurde um selbige Zeit immer unruhvoller, seine Wirksamkeit auf andere Dinge gezogen, und nun, da er seit einigen Wochen dem unbeschränkten Vertrauen und der besonderen Affektion unseres Herzogs, zugleich eine Stelle im geheimen Conseil einzunehmen, sich nicht entziehen konnte, nun ist beinahe alle Hoffnung dahin, daß er das angefangene Werk sobald werde vollenden können. Er selbst hat zwar weder den Willen, noch die Hoffnung aufgegeben; ich weiß, daß er von Zeit zu Zeit ernstlich damit umgeht; aber in einem Verhältnisse, wo er nicht von einem einzigen Tage Meister ist, was läßt sich da versprechen? Indessen sehen Sie, theuerster Herr, was mich von einer Woche zur anderen zurückhielt, Ihnen zu schreiben; denn immer hoffte ich, mit dem beiliegenden Zeugnis, wie sehr Karl August Sie liebt und an Ihrem Schicksal Antheil nimmt, Ihnen zugleich entweder das ganze Stück, welches Goethe dem Andenken Ihrer liebenswürdigen Nichte heiligen wollte, oder doch wenigstens einen Theil desselben schicken zu können. Goethe selbst hoffte immer und vertröstete mich: ich bin auch gewiß, so wie ich den herrlichen Sterblichen kenne, daß es noch zu Stande kommen wird — und so spät es auch kommen mag, Freude wird Ihr Genius und der Geist Ihrer Seligen daran haben, das bin ich gewiß —

Sophie Arnould, in „Pyramus und Thisbe“. Nach Carmontelle gez. von Lanté, gest. von Gatine

aber länger konnt' ich's doch unmöglich anstehen lassen, Ihnen von allem diesem Nachricht und also von meinem seltsamen Stillschweigen Rechenschaft zu geben.

Piccini, Stich von Cathelin nach Robineau

„Ich habe Augenblicke, wo ich eifrig wünsche, ein lyrisches Werk hervorbringen zu können, das werth wäre, von Gluck Leben und Unsterblichkeit zu empfangen. Zuweilen ist mir auch, ich könnt' es. Aber dies ist nur vorübergehendes Gefühl, nicht Stimme des Genius. Übrigens fehlt es mir an Sujets, die zugleich dem lyrischen Drama anpassend wären. Vielleicht, liebster Ritter Gluck, kennen Sie Eines, das Sie ausgeführt und alsdann bearbeiten möchten. Irre ich mich hierin nicht, so theilen Sie mir Ihre Gedanken mit, und ich will versuchen, ob ich die Muse noch einmal geneigt machen kann. Einmal war mir Antonius und Kleopatra stark im Kopf und Herzen — aber, wenn ich mich auch hineinarbeiten könnte, so ist dieß wenigstens kein Sujet für Wien, wo dieser Exzeß von Liebe, wie ich nicht zweifle, zu anstößig gefunden würde. Die drei größten Sujets, Orpheus, Alceste und Iphigenie haben Sie schon bearbeitet — und was ist noch übrig, das Ihrer würdig wäre? Ohne Zweifel gibt es noch interessante Gegenstände und Situationen — aber werde ich sie ausführen können? Ja, wenn ich neben Ihnen, unter Ihren Augen, von Ihrem Feuer erwärmt, von Ihrer Allgewalt über alle Kräfte der Musik ergriffen, arbeiten könnte! Aber hier in Weimar! —

„Dieses Blatt von Karl August ist schon lange in meinen Händen. Verzeihen Sie mir, daß ich's Ihnen so lange vorenthalten habe. Ich habe Ihnen die Ursache gesagt, und doch entschuldigt sie mich kaum gegen Ihn und Sie.

„Möchten Sie in Wien einige Entschädigung, wenigstens durch dieses Nepenthe, diesen Zaubertrank, den Parthenia dem leidenden Admet anbietet (in Wielands Alceste) finden können! Und o möchten wir einst glücklich genug sein, Sie hier zu sehen und zu hören! Und ich den Mann von Angesicht sehen und in seiner Gegenwart mich eines Theiles der Empfindungen

entledigen können, womit mich selbst das Wenige, was ich (nur sehr unvollkommen vorgetragen) von seinen herrlichen Werken gehört habe, auf ewig für ihn erfüllt hat!"

Wielands deutsche Alceste, deren Text er hiermit Gluck sandte, hatte ein gewisser Schweitzer komponiert, im hergebrachten italienischen Stile. Die erste Aufführung fand in Weimar 1773 statt. Man täuschte sich in der Erwartung der großen deutschen Operntat und hatte nur Goethes Spott herausgefordert.

Orpheus

Die Ouvertüre zum Orpheus hat indessen begonnen, ein gleichgültiger Satz in Sonatenform, von C über G nach C zurückkehrend. Wir haben, von ihm zerstreut, alles vergessen, was rings um die Werke Glucks liegt, alle schönen Dissertationen, die Calsabigi und andere über die Bedeutung der Oper als antikes Drama schrieben, und sollen uns nun sammeln, sie selbst zu hören. Der Vorhang geht auf, und die monumentalste aller Trauerszenen hält uns gefangen. Ein steinerner, edelgeformter Chor trauert um Euridice, Orpheus setzt seine Stimme in abgerissenen Klagerufen darüber. Er ergeht sich in einem kleinen Rezitativ. Eine Pantomime von süßester Traurigkeit bewegt die Gruppen ein wenig. Und wieder erstarrt alles zu dem ersten Chor, dem ein Nachspiel folgt, das das Vorspiel in niederhängenden Stimmungen ausführt. Orpheus' Klage verdichtet sich in eine kurze Arie, deren Endphrasen von einem Echo wiederholt werden. Diese atmosphärische Ausdehnung bleibt in den Rezitativen, die das Triptychon dieser Arie zweimal unterbrechen. Nun wird sein Rezitativ etwas dramatischer. Amor, ohne jede Erregung, mischt sich ein und verspricht ihm die Geliebte, wenn er sie ungesehen aus dem Hades heraufführen könne. Daran schließt sich im Kontrast das leichte und frohe Lied Amors. Das Ende des Akts ist ein knappes Akkompagnato des Orpheus, das seinen Entschluß schildert.

Der zweite Akt zerfällt in Hölle und Himmel. Die Hölle singt in einem, dem Wortakzent folgenden scharfen rhythmischen Chor, der sich steigert, um schließlich Orpheus' Gesang zu weichen. Er wird von einer Pantomime und den drei Gesängen des Orpheus unterbrochen. Der himmlische Teil, die seligen Geister, beginnt mit einem Ballett, es folgt die große landschaftlich ausgestattete Orpheusarie Che puro ciel, ein wiederholter Chorsatz, in dessen Rahmen ein Ballett und Rezitativ eingeschlossen ist, führt ihm Euridice ohne besondere Akzente zu.

Der dritte Akt: erst die langen rezitativischen Verhandlungen zwischen Orpheus und Euridice, die in einem Duett sich kristallisieren, dann die Klage der Euridice in Rezitativ und Arie, das Akkompagnato, das die Schuld des Orpheus und Euridices zweiten Tod ausführt, die berühmte Klage des Orpheus Che farò senza Euridice (ach, ich habe sie verloren), das erneute versöhnte Einschreiten Amors, Euridice erwacht, Ballett, der Schluß rondohaft mit den verschiedenen Soli des Orpheus, des Amor, der Euridice, die von Chören im Refrain gleich beantwortet werden.

Wer sich diesen Bau ansieht, wer ihn gleichsam tabellarisch registriert, wird seine organische Gliederung bewundern müssen. Es sind nicht nur aus den Formen der verschiedenen Genres der Rezitative und Arien, den Chören und Soli, den Tänzen und Zwischenspielen Einheiten geworden, sondern es ist ein monumentales Ganzes hingestellt, das, auf eine Kontrastentfaltung und Differenzierung seiner Elemente bewegt, doch niemals die ruhigen Linien einer lyrischen Grundstimmung verläßt. Die wenigen dramatischen Momente, das Erscheinen Amors, die Wiederfindung und das Wiederverlieren Euridices brechen das Gesetz nicht. Es ist die Architektur einer Musik, die dem Gesicht so wohltut wie dem Gehör. Es ist das große Sonett eines Parnassien, das uns die formale Macht klassizistischer Empfindungen in einem Maß überliefert, wie es alle historischen Nachahmungen der antiken Tragödie, alle Massenchorversuche unserer Zeit nicht vermögen. Es bleibt das Wunder einer plastischen Schönheit in Tönen. Was wir in das goldene Zeitalter der Antike zurückträumen, ist hier erreicht und gegeben.

Ungern zerlegen wir diesen Bau in seine Glieder, um ihre Zeitlichkeit zu prüfen. Dann gewinnt die Fröhlichkeit Amors einen störenden Beigeschmack, und die unmögliche dramatische Situation zu Beginn des dritten Aktes läßt die Frage offen: warum sagt er ihr nichts von dem Verbot, damit seine Qual und Schuld noch größer werde? Er würde die lyrische Stimmung brechen. Nehmt es als eine Folge lyrischer Bühnenbilder, legendarisch begründet, und an diesem Werke wird kaum eine Patina sein, die nicht den Stilreiz seines Alters erhöht. Seine ungekünstelten Harmonien, sein absichtlich gleichmäßiger Rhythmus, der Frühlingsduft seiner erdgewachsenen Melodien geben ihm heute Schönheiten wie am ersten Tage. Ein unbeschreiblicher silberner Glanz liegt auf den Gesängen und Tänzen der seligen Geister. Die graziöse Beweglichkeit des schwebenden Basses, die göttliche Sprache dieser melodischen Linien, die bald eine himmlische Freude verheißen, bald eine süße Strenge verraten, oder eine empfindsame Rührung, die Kontur ihrer Ent-

faltung aus stillen Träumereien zu herzlichen Gebärden, die Tonartenfolge in ihrer reichen und doch so einfachen Lagerung, diese seligen Geister umklingen uns von allen Orpheusgesängen am verheißungsvollsten durch unser Leben. In hellen Gewändern, langsamen Schrittes, zeitlos und sorgenlos bewegen sich die Genien durch paradiesische Fluren, jedes Drama zu einem Gedicht wandelnd, das längst im Schoße der Ewigkeit gelöst ist, jedes Erlebnis seiner Materie entlastend. Eine Solooboe führt Orpheus durch das Elysium in breiten, breiten Gängen. Die ersten Violinen wiegen ihre Triolen, die geteilten Bratschen geben ihre Terzenachtel, zweite Violinen und Flöten streichen hindurch, Horn, Fagott und Cellosolo halten das Pedal, der Baß setzt ein leichtes, aber bestimmtes Pizzikatofundament darunter, und darüber singt Orpheus seinen Sonnenruf, das sehnsüchtige Auge auf die Geliebte gerichtet, die ihm die balsamische Luft, immer wieder in einer wundersamen Ruhe wogender Ewigkeit über seine Seufzer sich hinunterlegend, zuzuführen scheint.

Die selige Ruhe des für Wien italienisch geschriebenen Orpheus wurde vielfach gestört, als die Oper 1774 nach Paris versetzt und umgearbeitet wurde. Die Bravourarie des Orpheus, die gänzlich aus dem Stil fällt, eine neue Amorarie, ein großes Furienballett, neue Himmelballette, der an sich so holdselige Satz der Euridice mit dem Chor (der sie unlogisch auf die Bühne führt, ehe sie noch Orpheus sucht), wieder noch neue Tänze, ein Schlußterzett, bringen den Bau ins Wanken, oder wenigstens gliedern ihn anders, theatralischer, vielleicht dramatischer, sicherlich dankbarer, zumal in der Instrumentation vieles aus neuen Erfahrungen verbessert ist. Aber manches wird auch schlechter. Der Zinken in der Trauermusik fällt fort, das Englischhorn verblaßt in eine Klarinette, die Altstimmen werden auch in den Chören in hohen Tenor umgeschrieben, den haute-contre, der in Paris bis etwa 1800 dem ungewohnten Kontraalt vorgezogen wird. Die nachlässig geschriebene Partitur Glucks verleitet zu Torheiten. Berlioz erzählt, daß man durch früheren Einsatz der Posaunen ihre Wirkung abschwächte — sie sollten erst durch ihren plötzlichen Stoß zu dem No des Höllenchors erschrecken. Kurz: die Partitur des Orpheus geriet trotz manchen Zutaten und durchgehenden Revisionen in eine gewisse Verwirrung, die ihr bis heute geblieben ist. Von da ab sind die Aufführungen in einer gemischt italienischen und französischen Form. Wir in Deutschland haben gewöhnlich die italienische Form, aber nehmen die schöne Stelle der Euridice mit dem Chor der Seligen, die Pariser Ursprungs ist, hinzu. Der Willkür der Sänger war alles freigegeben. Auch in Paris wird der Orpheustenor wieder ein Alt, eine weibliche Rolle. Die Viardot singt das j'ai perdu mon Eurydice erst

zurückhaltend, dann das zweitemal sotto voce, bebend, tränenerstickt, dann über die Bühne stürzend, indem sie die tote Euridice verläßt, in einer wahnsinnigen Verzweiflung, fortissimo, mit entstellten Worten, Akkorden, mit einer virtuosen Fermate auf dem hohen G.

Alceste

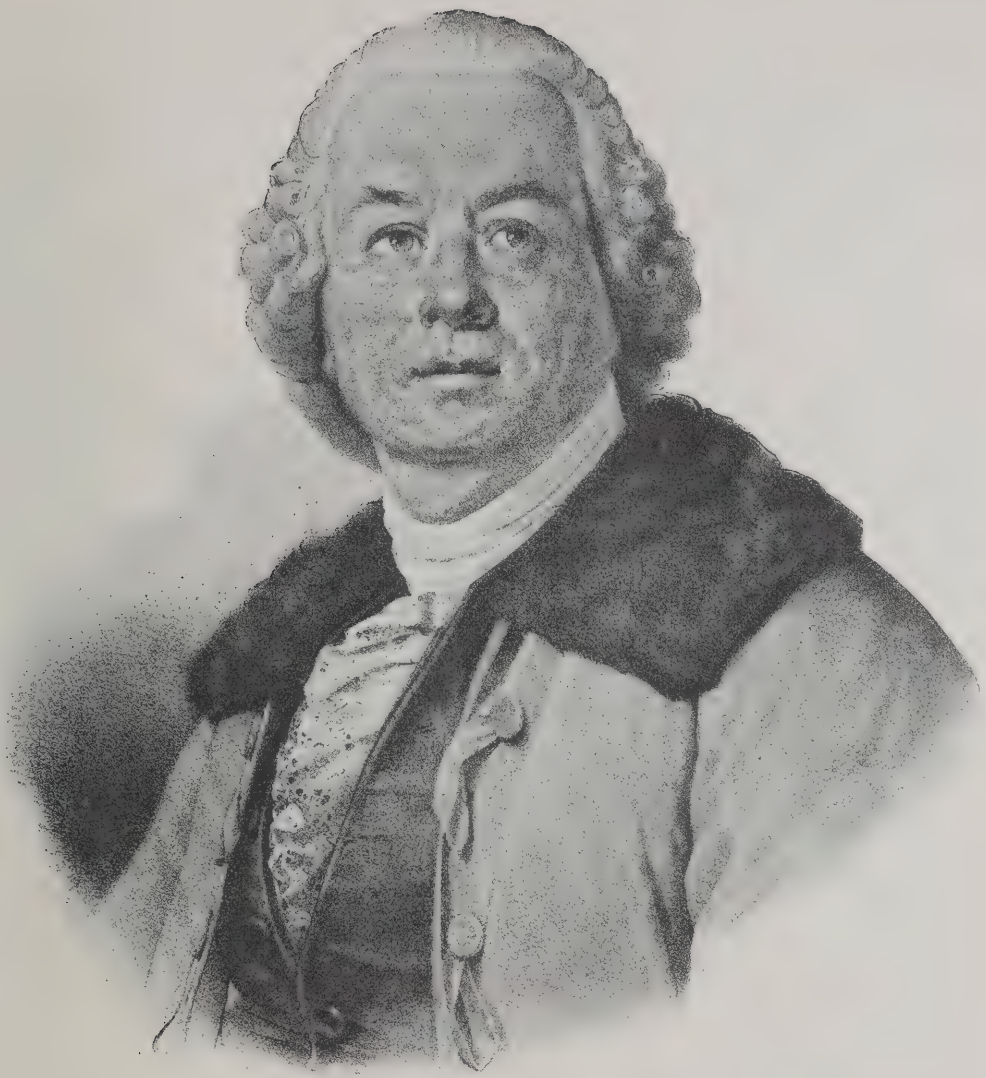
Die Pariser Umarbeitung der italienischen Wiener Alceste war noch viel durchgreifender. Es ist weniger als die Hälfte des ursprünglichen Stücks übriggeblieben, das andere hinzukomponiert. Die Freundin Alcestes, Ismene, fällt fort, die Kinder sind stumm geworden, die ganze Szene in der Unterwelt fehlt, und ein Herakles wird eingefügt, der eine drollige Vergangenheit hat. In der lächerlichen Komödie des Euripides ist er nur betrunken und rettet Alceste aus Liebe zu seinem Gastfreunde Admet. In dem Quinaultschen Texte ist er sogar in sie verliebt und rettet sie aus einem Egoismus, der schließlich nur seiner Dummheit weicht. Calsabigi eliminierte ihn, aber sein Pariser Bearbeiter beging den kaum von Gluck gebilligten Fehler, ihn neben Apollo, dem deus ex machina, als Todbezwinger wieder einzuführen und ihm eine Arie zu geben, die so schlecht komponiert ist, daß man Gossec als ihren Autor betrachtet. Calsabigi, Glucks Dichter, hatte das Motiv des Gattenopfers wirklich aus dem Wust von Betrügereien, Taktlosigkeiten, Klatschereien, Liebesintrigen, der sich in der Literatur an diese einfache Sage angesetzt hatte, gereinigt. Admet soll sterben, im Tempel kündet das Orakel, daß der Gottheit ein freiwilliges Opfer genehm wäre, Alceste, seine Gattin, nimmt es auf sich; sie nähert sich den Pforten des Hades; Freudenchöre klingen um den genesenden Admet; er erfährt erst nach langem Drängen, daß sie es ist, die sich für ihn opfere; beide streiten aus Liebe um den Tod, bis Apollo gerührt ihnen beiden das Leben gibt. Hier war das Wesentliche hingestellt und die dankbaren dramatischen Möglichkeiten daraus entwickelt.

Der Opferkonflikt, der den Inhalt von Glucks Alceste bildet, stellt uns diese Opfer dramatischer in die Erinnerung als seinen Orpheus. Die Leidenschaften gehen höher, die Kontraste spitzen sich schärfer. Wir kennen sie fast nur in der französischen Fassung, die straffer und eindrucksvoller ist. Die ernste Ouvertüre führt hier sofort in einen um Rettung schreienden Chor, das Rezitativ des Herolds, mit den einzigen Trompeten des Stücks, der stark zusammengefaßte Klagechor, der zum Doppelchor anwächst, das Herauswachsen von Alcestes Gesang aus den Wiederholungen dieser Chöre, das gibt eine schnelle Entwicklung, die die ähnliche Anlage des ersten Orpheusaktes

an Schwung übertrifft. Mit der wundervoll archaistischen Pantomime treten wir in den Apollotempel: Posaune, Horn, Fagott in C-Dur und die Stimme des Oberpriesters, der gewaltige Phöbuschor mit der unendlich wiederholten dreitönigen Phrase, die zwischen dem Priester und der Menge hin und her geht, unter dem schwirrenden und fliegenden Orchester, eine zweite, noch gefühlvollere Pantomime, auf mächtigen Dreiklangflügeln der Glanz des Gottesbildes, das Kreszendo des Priesterrezitativs, der Ausbruch der Blechbläser, das Orakel auf Posaunen, die Flucht des Chores, die Ausdrucksfülle von Alcestens Rezitativ, ihre noble entschlossene Arie Non ce n'est point un sacrifice, ihr grandioser Ruf an die Nacht und endlich ihre berühmte rapide gesteigerte Arie Divinités du styx — diese Seiten gehören zu den größten dramatischen Äußerungen der alten monumentalen Oper. Man wird ihr Temperament ebenso bewundern wie ihre musikalische Schönheit im einzelnen.

Marx hat die italienische Fassung, die ganz anders disponiert ist und viele andere Stücke enthält, mit Unrecht vorgezogen. Ich will das Detail hier nicht vergleichen, ich opfere die ältere Form unbedingt dieser neuen. Ich opfere auch gern die große Unterweltszene, mit der der zweite Akt zuerst begann, Chöre und Tänze der Hölle, Gesänge des Nume infernale, Arien der Ismene und Alceste, zumal das interessanteste Stück, die Alcestearie Chi mi parla, naturalistisch, in gestoßenen Worten auf zitternder Begleitung, häufig in die moderne Fassung an anderer Stelle übernommen wird. Die Freudenchöre, die um den genesenden Admet klingen, haben ihr bestes Teil aus „Paris und Helena" entlehnt, den reizenden schaukelnden G-Dur-Satz in Dreiviertel auf Pizzikatobegleitung. In ausdrucksvollen Rezitativen spannt sich der Konflikt zwischen den Gatten, und eine nicht unvirtuose Arie der Alceste führt zum Ende. Ein rührendes Stück ist das Lamento Evanders, das den dritten (französischen) Akt eröffnet mit dem Nachhallen des Chors in den Palast hinein — bei der Flucht des Tempelchors hatte die italienische Ausgabe einen ähnlichen guten Effekt in einem zitternden Baßchor im Innern des Hauses. Die grausig unfruchtbare Landschaft der Höllengeister, Charons Hörner (mit den Stürzen gegeneinander) und der von Berlioz zu Unrecht verurteilte Schlußchor mit seiner konsequenten, beethovensch-eisernen diatonischen Phrase (er stand im Italienischen schlechter am ersten Aktschluß) sind die Hauptmomente dieses Aktes, der in der langsamen Entwicklung des schleichenden Dramas auf der Bühne an Wirkung verliert.

Ich bewege mich durch ein Werk, das seine Zeit aufregte. Angebrochener als der Orpheus, hinterläßt es uns Erinnerungen an große Momente, an edle Arien, an die rauschende Tempelszene, aber es beginnt zu sterben. Wie liebevoll beschäftigte sich mit ihm noch Berlioz in seinem „A travers chants".



Gluck. Lithographie nach Maurin

dessen beste Abschnitte Gluck gelten. Mit besonderem Interesse lesen wir seine Betrachtungen über das Glucksche Orchester, das tremolo appogiato, ein Fingerbeben auf der Saite, das unter den festen Tönen der Oboe, der Klarinette und des Horns Alcestes Ruf an die Töchter der Nacht gespenstisch begleitet, die Wirkung der hohen Kontrabässe, die Katarakte der Streicher in der Tempelszene, und doch wieder die allgemeine Glanzlosigkeit des Klanges infolge durchgehender Anwendung der Mittellage hoher Instrumente. Hier spricht ein Fachmann. Sein gar zu schwärmerisches Urteil über die Divinités-Arie, seine Rettungsversuche schwächerer Partien des zweiten

und dritten Aktes werden wir nicht so immer unterschreiben. Zum Schluß führt er uns die fünf Pariser Alcestes bis zu seiner Zeit vor: die Levasseur mit großer, aber ungeschulter Stimme, die St. Huberti als vollendete Künstlerin, die Maillart, schön, aber dumm, die schwarzäugige Branchu, ebenso temperamentvoll wie kultiviert im Deklamieren und Nuancieren, und die Viardot, ausgezeichnet in ihren antikischen Stellungen.

Paris und Helena

Calsabigis Orpheus wurde, zum Vergessen, auch von Bertoni komponiert, seine Alceste auch von Guglielmi, mit einer Bravourarie Admets und graziösen Höllenchören, sein „Paris und Helena" ist bei Gluck geblieben, der ihm selbst nicht viel helfen konnte. Helena ist die Verlobte des Menelaos, Paris kommt, sie zu holen, es entwickelt sich ein Streit der Geständnisse und Gefühle, schließlich gibt sie trotz der Warnung Athenas nach. Wieder sind es nur drei Hauptpersonen, aber die dritte, der als Erasto verkleidete Zwischenträger Amor erinnert mit dem ganzen Intrigenspiel und Liebesgerede an die schlechtesten Masken der gleichzeitigen italienischen Libretti. Die Ouvertüre hat die ausgesprochene dreisätzige Symphonieform, eine marschförmige Einleitung, ein Moderato, ein Allegro — die Motive sind zum größten Teil der Oper selbst entlehnt. Was bleibt uns aus der Oper? Ich streiche nur Stellen an. Der hübsche Venuschor zu Beginn, der in die Alceste übernommen wurde, die gute Parisarie mit dem reizenden Echo der Oboe, der plötzliche, merkwürdig gewagte dramatische Abbruch seines Spinge amate, diese und jene kleine feine Malerei, wie in Amors rosiger Beschreibung von Paris, die harten Athletenchöre und -tänze, der charakteristische aspro ed ingrato canto der Spartaner im Gegensatz zur weichlichen Melodie der Phryger, das flüssige Duett im dritten Akt, das neckische Terzett, das etwas virtuose, aber stark einsetzende Schlußduett — viel ist es nicht, und das Wenige verblüht in einer flauen Atmosphäre. Es ist genug seichtes Tändeln. Es fehlen die festen Striche seiner monumentalen Szenen. Ein Intermezzo.

Die aulische Iphigenie

Der aulischen Iphigenie hat sich Wagner angenommen. Ist es heute schwer möglich, Gluck unbearbeitet zu geben, so ist Wagners Bearbeitung ein Muster an dramatischer Einbindung. Das Original und seine Partitur zu vergleichen gibt Genüsse philologischen Entzückens, besonders wenn er

seine Handschrift nicht verstellen kann. Ich denke wenig an die Gerichtsverhandlung, die Euripides aus dieser Sage machte, oder an das edle Vexierspiel, das Racine mit ihr anstellte. Roullet hat sich redliche Mühe gegeben, aus seinen Vorlagen einen dankbaren Text herzustellen. Es ist ja gleich, so gleichgültig, wenn wir Glucks Musik hören, die hier eine neue Blüte erzielt. Sie ist von einer außerordentlichen herben Strenge und bitteren Melodik, die sich in dem Ernst der großzügigen Ouvertüre sofort ankündigt, einem Sonatensatz, der auf symphonische Zeitalter wirkte, Agamemnons Gesicht vorausweisend. Inmitten der holden Begrüßungen Iphigeniens und zarter Frauenchöre, neben dem Hochdruck der Klytämnestraarien, dem Stolz der Achillarien, den starken Duetten des Liebespaares, unter dem Säuseln bewegter Lüfte in Iphigeniens zierlichem F-Dur-Stück, den ziehenden Vorhalten, reizenden Augenaufschlägen ihrer Vaterliebe, nach dem C-Dur-Aufschwung des großen drängenden Terzetts von Mutter, Tochter und Geliebten, wir hören nur immer die gewaltige berühmte Soloszene Agamemnons, ausbrechend, fortreißend, ein Sturm von Dramatik, der alle Kräfte der Zeit zu lösen scheint. Ein Akkompagnato beginnt, von rollenden Läufen unterbrochen, auf Schlägen, auf Tremoli fühlt er sein Herz bluten über das verlangte Opfer, lento, presto hart aufeinander, Schreie, denen die Figur des Orchesters mit rasender Begierde folgt, eine lange Pause, das Wüten erschöpft sich in chromatischen Abstiegen, das Orchester singt mit ihm das déchirer mon coeur, ein ruhiger A-Moll-Satz (Wagner kürzt), dakapo angelegt, bringt seine Stimmung in geordneten Fluß, ein Allegro in A-Dur gibt den pathetischen Schluß (den Wagner erweiterte): er bietet sich der grausamen Göttin und ihrem Priester selbst an, Wahrheit und Wirkung. Wagner streicht die Figur des Patroklos, er vereinfacht, wo es ihm recht scheint, er knüpft organische Bindeglieder, er erweitert, wo die Aktschlußwirkung es ihm empfiehlt, er stellt die lebensfähigen Arien und Chöre scharf zusammen, vermindert die Tänze, er gibt der Iphigenie ein ganzes schönes Abschiedslied im vollendeten Lohengrinstil, Lohengrinakkorde begleiten sie zum Altar, und er läßt sie retten durch die Erscheinung der Artemis, die derselben Oper huldigt. Dieser Schluß hat seine Geschichte. Ursprünglich sagte Kalchas nur, der Scheiterhaufen hätte sich von selbst entzündet, die Götter seien gut, der Wind wehe gen Troja. Eine Griechin sang ein Liedchen, das der Donzellearie aus „Paris und Helena" nachgebildet war, und nach einer Chaconne brach ein Unisonochor hervor, partons, volons à la victoire, wie ein Volksgesang gallischen Akzentes, eine erste Marseillaise, mächtig im Rhythmus, Bühne und Zuhörer im Taumel des Sieggefühls fortreißend, eine der strahlendsten Eingebungen Glucks. Warum er dann fortfiel, weiß ich nicht. Alte Klavierauszüge kennen

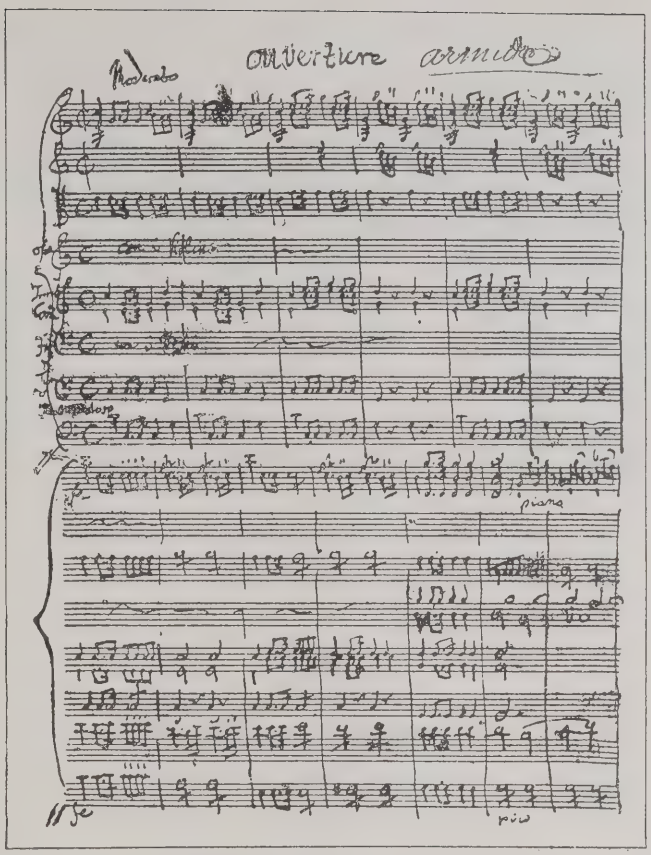
ihn nicht. Man findet ihn im Anhang von Marx neugedruckt. Aber schon in alten Korrekturen läßt Gluck die Artemis selbst die Versöhnung übernehmen. Wagner wußte das kaum, er komponierte sie neu. Er schließt mit dem Ruf „nach Troja", ohne Erinnerung, daß Gluck diesen Ruf einst ausgeführt hatte.

Die Einfachheit der Orpheusmelodie hat einem größeren Zug weichen müssen. Die monumentale Härte Rameaus, die schwer bewegte Händelsche Polyphonie, die Lieblichkeiten feiernder junger Stimmen und die dramatische Kraft des großen Akkompagnato, alle diese Zeitelemente finden eine Form genialer Prägung und höchster Elastizität. Was an ihnen nicht mehr ganz lebt, ist die gewisse Monotonie ihres gesanglichen Schemas und der orchestralen Gräue; was lebt, ist die reine Anschauung eines hohen Pathos und einer formalen Dichtigkeit, die keine dramatischen Willkürlichkeiten kennt. Alle diese Achill-, Iphigenien-, Klytämnestra-, Agamemnonarien leben in unserer Erinnerung trotz ihres persönlichen Charakters als Gebilde allgemein musikalischer Absolutheit, Teile einer letzten Auseinandersetzung eines Genies mit seiner Zeit. Ich schreibe hier nicht von dem, was war, sondern was für uns ist. Wir alle stellen uns dazu wie Wagner, das Starke bindend, das Peripherische verlierend.

Armide

Wir bearbeiten uns innerlich seine Armide, indem wir die musikalischen Charaktere seines Dramas loslösen. Er übernahm den alten Quinaultschen Text, trotz seiner Verästelungen vielleicht einen der besten der Tradition, weil er verhältnismäßig dankbare und einfache Situationen bietet. Die Verherrlichung der Armide im ersten Akt, die Verführung des feindlichen Ritters Rinald im zweiten, die Szene der Armide mit dem verbündeten „Haß" im dritten, die Episode Ubalds und des dänischen Ritters im vierten (ein überflüssiges Illusionspendant im Kabarettstil), die Liebesszene, Rettung Rinalds, die Verzweiflung Armidens im fünften Akt gaben gute Kontraste. Gluck stellte sich nicht sonderlich romantisch dazu, er gab von seinen Formen nichts an das Zaubermärchen ab, aber er suchte schärfer als je die Charaktere und ihre Gegensätze herauszubilden. Nach der gleichgültigen Ouvertüre, die er schon im Telemach und in den Feste d'Apollo verwendet hatte, findet er liebliche Töne für die Dienerinnen der Armide. Der Charakter kehrt wieder bei den Najadengesängen, die Rinald einschläfern, reizende Stücke in G-Dur voll delikater melodischer Wendungen. Der sich anmutig schlängelnde Gesang der seligen Geister um Rinald C'est l'amour trifft denselben Ton. Der scharfe Gegensatz liegt in den Furienchören, noch mehr in dem ausgezeichneten Furientanz, der eine dämonische Kraft entwickelt. Stark im Rhythmus stößt das

Ensemble Armidens mit dem Haß und seinem Chor. Der stürmischste aller Chöre ist der Kriegschor poursuivons, der unter dem Triolengeschmetter des Orchesters, von den Solisten geführt, in eine berauschende Steigerung auswächst. Hidraot, der Vater, vertritt das schwere Prinzip: pour vous, quand il vous plait, tout l'enfer est armé ist schlagend, zerrissen, hochgezogen, ungeordnet, wie Barbarentum. Seine Beschwörungsszene mit Armida (aus dem Telemach umgearbeitet) ist ein wildes Rollen, in das, ähnlich wie in Agamemnons Wut, Oboe oben, Fagott unten drohend einschneiden. Armide selbst, die abtrünnige Tochter der Hölle, ist voll ritterlicher, stolz punktierter Träume, sehr gefühlvoll mit Ritenuto und Nachdenklichkeiten der Begleitung, besonders wirksam in der musikalisch ergreifenden Schlußwendung des dritten Aktes, Oh ciel, auf schwirrendem Orchester, das seltene melodische Blüten in Verdis Art aufsteigen läßt, und am Ende des Ganzen, wo ihre ohnmächtige Wut unter starken Schlägen des Orchesters und gewaltigen Aufschreien tremolo daniedersinkt. Rinald ist voll Sinnigkeit. Der Ritter verliert im Zaubergarten der Feindin und Geliebten seine Schwertfreude und wird ein empfindsamer Held. Eine Komposition ohnegleichen ist das Schlummerlied, das ihn in eine wogende, flüsternde Landschaft sich verlieren läßt, von allen Rinaldoschlummerliedern das genialste an breiter Empfindung und musikalischer Feinheit. Eine entzückende Instrumentation, so vielfarbig wie nur je in der orchestral ziselierten Armide, gibt den Bläsern ihre Melodien, Haltenoten, Kolorismen in den wiegenden Streichern. Rinald und Armide vereinigen ihre



Glucks Handschrift: Erste Seite der Armide

Gefühle in dem großen Liebesduett, dessen musikalische Faktur man nur mit derjenigen Lullys über denselben Text zu vergleichen braucht, um das alte Schwache und das neue Starke, um zwei Zeitalter zu unterscheiden.

Lully beginnt mit einem allemandenartigen Vorspiel. Armide, vous m'allez quitter wird eine altertümliche Schlußfigur, ritornellartig. Vous brûlez pour la gloire, Armide geht in Dreiviertel über, wird melodischer, liedmäßiger mit hübscher archaischer Schlußrepetition. Rinald bleibt im selben Takt: la gloire gibt ihm immer wieder eine melodische Hebung. Er singt ein paar nette Kantilenen, wenn er behauptet, die Liebe dem Ruhm vorzuziehen. Er bleibt in der Mittellage, auf einige leichte Silben schwingt er sich zum as und b empor. Beide bleiben monoton im Dreivierteltakt, C-Dur, C-Moll, C-Dur, C-Moll, bis zum Duett Aimons-nous, auch wieder monoton, aber in Viervierteltakt. Schließlich fordert Armide die Geister rezitativisch auf, während ihrer Abwesenheit ihm eine Passacaglia vorzumachen.

Gluck beginnt mit gefühlvollen Vorhalten, die den Ruf an Armide motivisch aufnehmen. Schon entwickelt sich dramatisches Leben. Sie reizt ihn lieblich in Bindungen herunter, er entgegnet ihr heroisch. Un noir pressentiment — verminderter Septimenakkord. Das Liedmäßige, Melodische gewinnt. Die Tonarten gehen scharf vorwärts, F, B, Es, über C-Moll, plötzlich eintretend C-Dur mit dem Duett: jauchzend, in diatonischer Größe, Dominantenakzente auf die „Non", auf „Flamme" steigende Figur, in Sexten über dem tiefen G, über d, e, f, bis a, von einer jubelnden Stimme her empfunden. Noch stärker: non, rien ne peut changer mon âme in schlagender Leidenschaft, beethovensch hart auf Tonika und Dominante abwechselnd, mit dem breiten Opernschluß a, herunter f, e, d zum c. Ein sanftes Armidenrezitativ leitet zart nach B-Dur, worin die reizende Chaconne der Geister beginnt.

Die taurische Iphigenie

Der Stoff der taurischen Iphigenie war im Laufe der Zeiten verwirrt und intrigiert worden wie irgendeiner. Bei Euripides erkennt Iphigenie den Orest durch den Kniff, daß sie Pylades für etwaige Schiffsunfälle den Inhalt des Briefes, den sie ihm in die Heimat gibt, mündlich mitteilt. Er ist der Mann der Elektra, und sie ein dummes, neugieriges Mädel. In der Oper des Majo war Klytämnestra nur ausVersehen von Orest getötet worden, während schon Jomelli und Traetta gerade in der Furienverfolgung ein dankbares Motiv ausbildeten. Die Goethesche Wendung, daß Iphigenie dem Thoas einfach ihre List gesteht, und daß er begütigt einwilligt, wäre dem dramatischen Trieb dieser Textdichter sicher nicht sympathisch; lieber ließen sie, wie

Guillard, der Librettist Glucks, die ganze Rettung und Waschung des Artemisbildes überhaupt fort und entwickelten das Drama katastrophal. Pylades ersticht den Thoas, und Orest wird erst am Opferaltar erkannt.

Gluck stürzt sich in dieses Drama. Das Vorspiel, am Schluß motivisch wiederholt, führt sofort in den Sturm mit Pikkoloflöte, zur Iphigenie, zu den Priesterinnen. Die Ruhe kehrt zurück, und Iphigenie ergeht sich in ausdrucksvoller Klage. Thoas kontrastiert mit wuchtigen niederfallenden Akkorden Das Barbarentum steigt auf: ein Skythenchor mit Pikkolo, Klarinette, Oboe, großer Trommel, Becken, Triangel. Orest erscheint, nicht ohne italienisches Pathos; mit einer Reminiszenz aus Glucks Telemach, während Pylades in seiner reizenden, gefühlvollen A-Dur-Arie den milderen Gottheiten sich anvertraut. In Sextenrezitativen verteidigen sie sich gemeinsam. Im Gefängnis singt Orest seine berühmte Arie le calme rentre dans mon coeur: auf den wirbelnden Bratschen Schumannsche Empfindung. Die Ruhe war erlogen. Die Furien erscheinen, ein schaudernd schöner Chor, in den seine Erbarmungsrufe hineinschneiden. Wundervoll das Rezitativ, in dem Iphigenie das Unglück ihrer Familie beklagt, süße Trostchöre der Priesterinnen, und ihre Arie O malheureuse mit der obligaten Oboe, die Bachsche Erinnerungen durch frühere Bearbeitungen in eine neue zarte Schönheit wendet, und, Kranz von Melodien, contemplez ces tristes apprêts, Chor und Iphigenie in einem Lamento süßester Tränen. Die Seele einer abschiednehmenden Musik spricht aus dem Gesang Iphigeniens, da sie Einen unter den Beiden zum Opfer wählt, sie schürt den edlen Wettstreit der Freunde, deren Duett ihr Leben noch einmal zuckend, sinkend vereint. Die drei Schläge der Furien: Orest ersehnt das Ende, die Tempi werden schnell blaß und wieder rot (ich kürze), sein synkopisch atmender Dank, der mozartisch reine Chor Chaste fille de Latone, die zitternde Erregung des Opfermessers, der Moment der Erkennung Orests und das Gewitter der über Thoas hereinstürzenden Katastrophe. Es war die erste Oper, die ganz ohne Liebe vorbeiging (Richard Strauß hat sich ihrer in einer neuen Bearbeitung angenommen), aber sie hatte eine andere Leidenschaft, die der Bühne, die noch nie so schlagend dreingefahren war. Hier siegte der Dramatiker Gluck über Italien, Paris und uns alle.

Orphica

Orpheus hatte der Liebe entsagt, als er Euridice nicht wiederfand. Bacchus läßt ihn dafür von den Mänaden zerreißen. Jupiter aber setzt ihn als Halbgott in den Himmel. Diese Version der Orpheussage hatte Stefano Landi, den römischen Komponisten, zu einer Oper begeistert, die

symbolischer war, als er dachte. Liebe und Drama, Orpheus und Dionysos, Gefühl und Leidenschaft fochten ihren Streit aus um die Bühne. Vergils tragischen Ausgang verwarf Rinuccini, der Dichter Caccinis und Peris — sie kennen kein Verbot Plutos, sie vereinen konfliktlos Orpheus und Euridice und schließen in Freude. Diese freudige Euridice eröffnete die erste Epoche der Oper, die zweite der Orfeo Monteverdis, der den Konflikt kennt, aber von Apollo im Himmel schlichten läßt, die dritte der Orpheus und die Euridice Glucks, die an der Schwelle des neuen Dramas nicht mehr von einem deus ex machina, sondern von der „Liebe" selbst dazu geführt werden, sich in keine Tragödie zu stürzen. Liebe und Drama! Seine letzte große Oper ist ohne Liebe, aber sie ist das höchste Drama der Opferkonflikte und des Freundschaftseifers, die er einzeln vorher besungen. Und Orpheus wird doch ein Halbgott.

Gluck gab seiner Zeit, so viel er an Gestaltung der Charaktere und Passion des Dramas erreichen konnte. Sein Bild bleibt uns aber in diesem Orpheus, der die monumentale Form der klassischen Oper in ihrer reinsten und in einer bisher unübertroffenen Größe hingestellt hat. Das Drama wurde nach ihm leidenschaftlicher, die Charaktere noch schärfer, die Klassik der lyrischen Situation ist ihm geblieben. In Poussins Armide spielt der Glanz eines pathetischen Idealismus, in Marées Hesperiden erkalten die Farben eines fragmentarischen Koloristen, in Feuerbachs Medea erstarrt die Form einer stilisierenden Bühne, das antike Orpheusrelief mit dem unentwegten Rhythmus seiner Gestalten und der ewigen Ruhe seines schamhaften Gefühls bleibt durch die Geschichte ein Wahrzeichen. Glucks Rezitativ ist von diesem rührend unverfälschten Ausdruck, seine Deklamation ist keusch und rein, seine Ensembles sind ein gefügter Bau, seine Arien sind Linien voll ruhiger Ehrfurcht, die der Bodengestaltung seiner wohlgeschichteten Harmonien, ohne alle Erregungen des willkürlichen Augenblicks, folgen, seine Tänze sind das Bild gleichbewegter Rhythmen, seine Chöre sind Stereometrie von massiver Gesetzmäßigkeit. Die Soli und die Ensembles verbinden sich zu symmetrischen Gebilden von der Ornamentalität des alten Reliefs. Alles ist aufeinander bezogen, aneinander gerichtet und wohl abgemessen im Verhältnis des Dramas zum Tableau, des Lyrischen zum Bewegenden, des schattierten Orchesters zur leibhaftigen Person. Die Szenen seines Orpheus sind das Vermächtnis einer Zeit, die das stehende Oratorium auch auf der Bühne den letzten Anforderungen der Dramatik nicht opferte. Es sind die seligen Geister des Klassizismus.

DIE BUFFO-OPER UND MOZART

Anfänge der italienischen Buffooper

Die italienische Buffooper ist von einem Papst begründet worden. Als er noch nicht Clemens IX. hieß, dichtete Giulio Rospigliosi die Komödie Che soffre, speri, die Mazzocchi und Marazzoli in Musik setzten. Über die Eindrücke der ersten Aufführung in Rom 1639 ist sogar ein Brief Miltons erhalten. Heute wäre der Eindruck nichts als Langeweile. Denn die Musik besteht zum größten Teil aus leichten, hingeworfenen Sekkorezitativen, deren Parlandostil hier zum erstenmal sich bewährte. Wenig geschlossene Nummern, einfache Chöre. Aber es hatte einer gewagt, neben den (schwächlichen) Edelleuten Bauern und Volksfiguren der Musik zu empfehlen, deren Typen durch die florentinische Bauernkomödie genug realistisch vorgearbeitet waren, um sich musikalisch illustrieren zu können. Der Inhalt? Hugo Goldschmidt in seinen Studien zur Geschichte der italienischen Oper entwickelt ihn für historische Philologen. Unerzählbar. Die beiden großen Motive der Buffa, Hunger und Verkleidung, sind da. Ein Jahrmarkt mit den kontrapunktierten Stimmen der Ausrufer, die schon die alte programmatische Vokalmusik geliebt hatte. Die Sprache in den unteren Schichten Dialekt.

So ganz Buffostil ist dieses Stück trotzdem nicht. Es ist nur mit Musik begossen, nicht in Musik gesetzt. Der Buffostil will Spott. Er will die Schicksale der Menschen auf ihre geheimen tänzerischen Qualitäten anspielen, sie sollen ihre Empfindungen zu Liedchen machen und im scharfen Takte laufen lassen und sollen sich über diese reizende Unart mit ein wenig Lyrik trösten. Kommt her, geschwätziger Doktor Graziano aus Bologna, und du, alter geiziger, betrogener Pantalon aus Venedig, und der schlagfertige Bergamasker Diener Harlekin, ihr renommistischen Soldaten des Plautus und Terenz, die liebe Bande der Commedia dell' arte, der Pulcinell mit der ganzen Reihe seiner Geliebten, Lucrezia oder Zeza zuerst, dann Rosina, Carmine, Pimpinella, Colombine, singt lustig und zärtlich, wie ihr seit alten Zeiten singt, in den Intermezzi, die man in die ernsten Schauspiele einschiebt, macht Spanier, Deutsche, Juden, Sizilianer in feinen Chören nach, wie Orazio Vecchi es euch in den Veglie di Siena empfahl, verstellt euch als Tiere und geniert euch nicht vor Naturlauten, tritri die Grille, quaqua der Frosch,

bebe das Lamm, cuccherícó der Hähn, und die Kanone bon-bon und gar der glucksende Wein im Bauch clo-clo — ihr habt eine Welt da auf der Bühne zu erobern, die kleinen Leute für die kleinen Leute. Und das wird das Größte werden.

Schon zuckt es allerorten vom Spott gegen das Pathos, in manchem Charon, in manchem Stotterer, in manchem Renommiersoldaten. Da lacht Vulkan in Cestis Disgrazie d'amore, da mozartelt leise in seiner Magnamintià d'Alessandro die Aliffa „Bella usanza certo sì", da flucht der Soldat in Cavallis Doriclea auf den Krieg und verulkt die hundertfach gehörten Rufe All' armi, da spottet in Landis San Alessio (von unserem Freund Rospigliosi) so zierlich melodiös das Duett der Pagen und Luigi Rossis Orfeo schämt sich nicht der Operette — Rospigliosi hatte 1654 eine zweite komische Oper gedichtet, Dal mal il bene, nach Motiven des Calderon, dessen Heimat er unterdessen als Nuntius besucht hatte: steife Edelleute und lustige Volksfiguren, Herr Tabacco und Fräulein Marina. Abbatini hatte den ersten und dritten Akt komponiert, Marazzoli den zweiten. Abbatini macht die ersten richtigen Finales, natürlich noch ohne Individualisierung, aber er fühlt doch die Konsequenz des Buffostils zum Ensemble. Leporelloklagen des Dieners, verzwickte Verwechslungen, Wiedererkennungen, Schlußpaare sind typisch. Tabacco ist ein Ahn des Figaro. Er proklamiert eine Weltanschauung, die die Moral aller Buffoopern sein könnte: Traurigkeit schadet der Gesundheit. Seine trällernden Liedchen, während er versteckt beobachtet, seine tänzerischen Bekenntnisse, deren lustige Melodie er schließlich nur noch auf do re mi fa fortsummt, sind sehr sympathisch. Musikalische Reize: die ausgehaltenen Töne über wechselnden Bässen, ein Terzett im Dakapostil, hübsch melodische Arietten, mehrstimmige Rezitative, Ansätze zur Charakteristik — und doch ist das Genre noch etwas literarisch geblieben, viel sprühender, als der erste Versuch es war, aber mehr über das Volk, als aus dem Volk. Nicht anders die komische Oper Tancia von Moniglia und Melani: Liebeserklärung des Tölpels, Abweisung, Rache, Verwechslungen, Ständchen, Prügel, Erkennung der Tochter, Entführung beim Fest, Tierstimmenimitation, absichtlich falscher Dialekt, Parodie venezianischer Beschwörungsszene — jeder Akt schließt mit einem Ensemble. Das Springende und Spottende ist mehr eine Einlage in das Gewebe einer halbseriösen Oper im halbvenezianischen Stil. Die Tancia eröffnete 1657 das Pergolatheater in Florenz.

Die Stadt des Pulcinell wird die wahre Buffostadt. Ganz klar ist es nicht, weil es so ganz aus dem Volke kam. D'Arienzo hat versucht, in seiner „Entstehung der komischen Oper" das Dunkel dieser lustigen Epoche zu lichten. Der Komponist Cirillo taucht auf, als Überleiter von Florenz nach

Hogarth: Dritter Akt der Bettleroper, Miss Fenton als Polly. Der Herzog von Bolton und Gay unter den Zuschauern

Neapel, im 17. Jahrhundert, der dieselbe Orontea vertonte wie Ceist. Und neben ihm Provenzale mit seinem Schiavo della sua moglie (1671). Er ist Scarlattis Lehrer, dessen Trionfo dell' onore 1719 (ein Don Juan-stoff) die älteste erhaltene Neapeler Buffooper ist, und dieser der Lehrer Logroscinos, bei dem der Stil, das Parlando, das Finale fertig wird. In Vincis Zite'n galera sprechen alle, außer einem, Dialekt, das Finale hat fünf Personen, die Verspottung der tragischen Effekte ist der Witz eines Duetts — und lyrische Ergüsse sind die Sauce. Liebe und Prügel sind der Inhalt, wie sie der Inhalt von Pergolesis Frate innamorato sind, der an musikalischem Gehalt die Vorläufer in Schatten stellt. Das war 1732. Im nächsten Jahr schrieb dieser meteoraufleuchtende, früh sterbende Komponist die Serva padrona, die erste reine, die erste durchbrechende Buffooper, die heute noch nicht verschwunden ist. Man muß immer bedenken, daß diese alten Meister ihre Buffoopern neben den ernsten Werken, durchaus nicht als einziges Lebensziel, arbeiteten. Wer weiß noch etwas von Pergolesis Olimpiade oder Flaminio? In der Kirchenmusik und auf der Buffobühne ist er geblieben. Das Schicksal der Serva padrona ist wunderbar.

Das Stück hat nur drei Personen. Eine, der Diener, ist stumm und gibt sich zu den üblichen Püffen und Verkleidungen her, um die Eifersucht zu wecken, die die Serva braucht, ihren Padrone zur Ehe zu zwingen. Diese beiden singen, von einfachen Streichern begleitet, ihre Parlandi, ihre kleinen Soloarien und am Schlusse jedes der beiden Akte ein Duett. Die Musik ist von einer kristallnen Klarheit, die Melodie von süß bewegten Reizen, der mimische Ausdruck ihres Buffocharakters schlagend und alles auf so knappe und präzise Faktur gebracht, daß es den einfachen musikalischen Sinn nicht weniger befriedigt, als es dem verwöhnten Ohr durch seine archaisch gebundene Ehrlichkeit schmeichelt.

Am 4. Oktober 1746 wird die Serva padrona in Paris zum erstenmal im Théâtre des Italiens gegeben. Des Venezianers Sacrati Finta pazza war hundert Jahre vorher schon in Paris gespielt — und vergessen worden. Der Mercure schrieb nur darüber: Es scheint ähnlich zu sein, wie die Buffoaufführungen 1729 in der Opéra comique italienne, gemischt mit Prosa, die Musik fand man exzellent, von einem auteur ultramontain „Pergolese", mort fort jeune. 1752 geben es die Bouffons in der Großen Oper als ein Intermezzo zu Acis und Galathee. Sie werden ausgewiesen. 1754 wird es französisch übersetzt und in der Comédie italienne gegeben, als so großer Erfolg, daß es die ganze antifranzösische Stimmung in Fluß bringt, die Buffonistenparteien weckt, die französische komische Oper ins Leben ruft und somit aller Welt zeigt, wie man jung und frisch werden könne, wenn man lieb und

nett ist. Die Wellenkreise gingen in die gesamte Oper, bis an den letzten Rand des Pathos.

Welche dunklen oder gelehrten Namen habe ich da in die Anfangsgeschichte der komischen Oper geworfen, bis ich an diesem Punkte war. Aber ich wollte wissen, wie es um diese Laune zur Musik aussah, ehe Mozart wurde. Es ist kein Roman, es ist ein Stückchen Liebhaberei des Volkes, die die Künstler zielbewußt aufnehmen. Alles Literarische, der marinistische Ton der Edlen und das Volksgespringe und realistische Getue der Niederen, der Spott und die Parodie in Venedig und in Florenz, alles das versank vor der Laune Pulcinells, der sich in Bürgerkreise begab, um die Tragikomödie des täglichen Lebens in Liedern zu belachen und zu besingen. Er selbst zog vor, hinter den Kulissen zu bleiben und die Regie zu führen. Der Spott war nur das Kostüm, ein rührsames Herz schlug dahinter. Der Adel lebt wollüstig, der Diener wird gefoppt, der Bürger hat sein Recht auf die Musik. In der Parodie steckte Revolution, in der Klage die Sanftmut einer schön beruhigten Form. So kam die Form über das Pathos und der Geist wieder über die Form. Man sang und tanzte das bürgerliche Leben zwischen der Geste der vornehmen Welt und der Karikatur des Sklaven, zwischen Spanien und Terenz, in dieser lichtvollen, klingenden Neapeler Heimat. Man war ganz frei und musizierte nach Lust, schöne, gefaßte, heimlich tanzende und liedmäßige Musik, ein wohlgeordneter Ball von Gefühlen, der mit der Kraft aller vergnüglichen Disziplin auf die große Oper hinüberwirkte.

Von Neapel aus, nach Neapel hinüber folgt Buffooper auf Buffooper. Wer zählt sie auf! Ein Abschnitt scheint wieder mit Piccinis Buona figliuola erreicht, die in Rom 1760 ihren Welterfolg hat. Adel und Bauern. Die Bäuerin ist schließlich Adelskind. Viel Dialekt und ungebildete Sprache. Ein naiver und dummer Text; wenn einer in eine dramatische Verlegenheit kommt, sagt er einfach „vivement" die Wahrheit. Aber in der Musik sind geschliffene Schönheiten: die berühmten Finales, mit Wiederkehr der Anfangsmotive, also noch rondomäßig, dazwischen sauber rhythmisch gesetzte Repliken, das famose Lied unseres alten Freundes, des Renommiersoldaten Taillefer, feine Kontraste im Duett zwischen diesem derben Kerl und dem sensiblen Marquis, das reizend melodische, auf Tonika und Dominante wiegende Duett zwischen den Sopranen Marton und Annette und vor allem im letzten Akt das Duett des Marquis mit der Rosette, in Linie und Bau des Meisters würdig, auf den alle diese Wege hinzielen.

Die englische Bettleroper

Italien hatte gleichzeitig eine ernste und eine komische Oper von Bedeutung gehabt, Frankreich kam ihm, wenn auch zögernd, in dieser Doppelseitigkeit nach, Deutschland erst viel, viel später, und England zog sich sehr teilweise aus der Affäre. Man bezeichnete Purcell im 17. Jahrhundert als nationalen Komponisten, weil seine großen Opern englischen Text hatten — in Wahrheit waren sie italienische Derifata. Aber 1727 passierte etwas Merkwürdiges. Man war es gewohnt, auf der Bühne Volkslieder zu hören, auch mit neuem untergelegten Text, der aus der Situation schöpfte. John Gay entschloß sich, ein ganzes solches Stück zu machen. Es war seine berühmte „Bettleroper", das epochemachende Werk dieses Genres der Ballade-opera. Er griff in die Hefe des Volkes. Wirklich lebende Personen wurden persifliert. Jonathan Wild war ein Polizeispitzel gewesen, ein überzeugter Deist, was ihn nicht gehindert hatte, 35 Räuber, 22 Einbrecher, 10 anderweitige Verbrecher der Gerechtigkeit zu überliefern und fünfmal verheiratet zu sein. Aus Swiftschen Anregungen, oppositionell gewappnet, machte Gay seinen Text, der vielleicht das Witzigste und Lebensvollste ist, was je einer Oper geboten wurde. Herr Jonathan Wild wurde das Modell eines Spitzels, namens Peacham, dessen Tochter Polly mit dem Verbrecher Macheath verheiratet ist. Peacham in seiner natürlichen Abneigung gegen diesen Beruf verhaftet seinen Schwiegersohn, der sofort, seiner gemeinen Veranlagung getreu, Polly abschwört. Daß er schließlich doch nicht gehängt wird, ist das Resultat einer der Operntragik abgeneigten Unterhaltung zwischen dem Player und dem Beggar, die Prolog und Epilog des Stückes bestreiten. Wir sind mitten unter Apachen und Dirnen, atmen die Luft ihrer versteckten Lokale, verkehren mit ihnen unter ihren Gaunernamen, sprechen mit ihnen in ihrer Verbrechersprache und verstehen sie durch die Musik. Die Musik ist, außer einer von

Hogarth. Ticket zur Bettleroper

THE

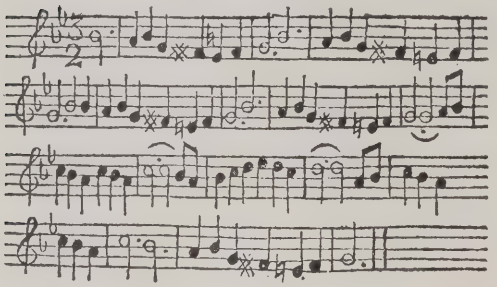
BEGGAR'S OPERA.

ACT I.

SCENE Peachum's *House.*

Peachum *ſitting at a Table, with a large Book of Accounts before him.*

AIR I. An old woman cloathed in gray.



THROUGH all the employments of life
Each neighbour abuſes his brother;
Whore and Rogue they call Huſband and Wife:
All profeſſions be-rogue one another.
The Prieſt calls the Lawyer a cheat,
The Lawyer be-knaves the Divine;
And the Stateſman, becauſe he's ſo great,
Thinks his trade as honeſt as mine.

Eine Seite aus der Bettleroper. Druck von 1777

Pepusch komponierten kleinen Ouvertüre, nichts eigen Erfundenes, sondern alles sind Volkslieder, Balladen, Tänze, wie sie reicher als je im englischen Mund leben und das englische Publikum entzücken. Welcher Rhythmus, welcher kräftige Schnitt in den Figuren, welcher herbe Reiz in den alten knochigen Kanten und plärrend weiten Intervallen. Bald singen sie diese Lieder allein, bald wechselnd im Duett, bald im Refrain des Chors: der akrobatische Tanz bewegt sie, eine clowneske Parodie auf die große Arie, die Gauner im Kontretanz, die Gefangenen in Ketten tanzend, aber der Trost der verspotteten heroischen Gebärde heißt: The greatest heroes have been ruined by women. Die neu hinzugedichteten Texte zu diesen Volksliedern sind literarisch ein Genuß, sie stehen in ihren scharfen und feinen Rhythmen als vollendete Lyrik mitten in dem breiten und witzigen Dialog. Ich habe einen Originaldruck der Beggar's opera in der Hand. Die Noten sind nur einstimmig gegeben, der ursprüngliche Text des Volksliedes steht im Stichwort immer darüber. Die Begleitung kann sich jeder machen.

Das englische Genre, das die einfachsten musikalischen Instinkte auf eine sehr anständige Weise befriedigte, hatte seine unübersehbaren Fortsetzungen. Es wirkte ins Leben, in die Kunst, in die Malerei — zu Hogarth. Die Darstellerin der Polly, Miß Fenton, heiratete den Herzog von Bolton. Indessen pflanzt sich die literarische Polly fort zu einem zweiten Stück dieser Art „Polly", das in Amerika spielt mit Indianerepisoden, auf der einen Seite einfacher und rührender, auf der anderen aber schon degeneriert durch italienische Arien und französische Chansons als Einlagen. Man liest das Nähere in Sarrazins Schrift über Gay, der den Text neu druckt. Die Ballade-operas wachsen ins maßlose. In Berlin finden sich noch ganze Manuskriptbündel.

Englische Einflüsse mischen sich in Paris mit denen der italienischen Buffooper, um die geistsprühende französische komische Oper zu wecken, in Deutschland regen sie ein Singspiel an, das sich bald als die Quelle einer Kunst erweist, die viel nationaler gefärbt ist als alle große Oper. In Wien war die große Oper venezianisch geblieben bis hinunter zu Fuxens Constanza e fortezza, deren Bombenaufführung in Prag uns Quantz geschildert hat — das Stück ist mit seinem ganzen Apparat in den Österreichischen Denkmälern neu gedruckt. In Deutschland herrschte die Maske des Italienertums von Schützens Dafne bis Holzbauers Günther, auch vor den deutschen Textworten. Die Hamburger um Keiser, die vielen Opern des Wolfenbüttlers Schürmann, Scheibes Thusnelda, Müllers Niobe, die deutschen Opern Schweitzers, die ihre Zeit in Aufregung setzten, waren Enttäuschungen. Der Mannheimer Hof, der das beste Orchester züchtete und die Anfänge der modernen Symphonie kultivierte, ließ auch diesen Schweitzer kommen, er gab sich um die deutsche Oper Mühe, er setzte seine größten Hoffnungen auf Holzbauer, dessen Günther von Schwarzburg 1777 (von Kretzschmar in den Deutschen Denkmälern herausgegeben) für die Verwechslung der Phrase mit dem Naturell bezeichnend war. In diesem Texte, der einen nationalen kriegerischen Stoff unter Beziehungen auf die Pfalz in Metastasioart mit Liebesgeschichten verquickt, geht es hoch her mit Schildklappern und Vater-Teut-Rufen und Günther stirbt: „Entnervender als Zwietracht ist Hang zu fremder Sitte. Stolz, deutsch zu sein, ist Eure Größe." Es hatte noch Zeit bis zu den Meistersingern. Das unbeschreiblich kindische, sprachlich-deklamatorisch ganz willkürlich behandelte Libretto wird in der Musik entnationalisiert, die im allgemeinen symphonisch arbeitet und, einige glückliche Stellen ausgenommen, ebenso mechanisch, wie äußerlich, wie undeutsch ist; aber kontrapunktisch anständig, monoton bald, bald koloriert wie Hasse. Das Beste ist das fein behandelte Orchester, das die treffliche Mannheimer Schule zeigt. Die vielen Akkompagnati mit gemaltem Beben, mit Wüsten, Donner, Nacht, empörten Elementen, Wind, Blättern, Wogen, Klüften, Himmeln sind die typischen italienischen. Die große Szene der Pfalzgräfin geht in diesen Übertreibungen unter, die sonst in ihren Arien manche Zärtlichkeiten aufweist. Ein Sturmchor, einiges Temperament im Liebesduett, vor allem die Es-Dur-Arie Rudolfs „Wenn das Silber deiner Haare" bleiben in der Erinnerung. Der Timbre dieser Arie mahnt wirklich schon etwas an Mozarts Zauberflötengesang, mit dem man auch sonst gern diese Oper in eine leise Berührung bringt, weil sie dem Meister gefallen hat.

Die Berührung ist nur äußerlich. Anständige Gesinnung und Genie verpflichten einander nicht. O, es ist all das so ungeschickt.

Die innerlich deutsche Art kam langsam, auf Umwegen, plötzlich erleuchtet von Mozarts Genie, reif erst in Weber, aus dem Singspiel. Die Wege dieser ersten deutschen Singspiele sind selbst eine kleine Buffooper der Geschichte, an Intrigen, Verwechslungen, Verkleidungen und Hanswurstereien überreich. Springen wir hindurch. Gay und Coffey arbeiten, als Folge der Bettleroper, in England 1728 den Devil to pay und 1735 als zweiten Teil den Merry cobler. Volkslieder sind darin und auch Neukomponiertes. Die Schönemannsche Truppe in Berlin macht es sich zunutze, gibt danach ein Singspiel „Der Teufel ist los", 1743, aus Vorsicht im Manuskript, übersetzt von Brock, dem ersten Übersetzer von Shakespeares Cäsar. Einige Jahre darauf hat die Kochsche Truppe das Stück, zwei Teile „Der Teufel ist los" und „Der lustige Schuster". Dort handelt es sich um die Vertauschung einer reichen schlechten und einer armen guten Frau durch einen Zauberer — hier wird ein grober Schuster gefügig gemacht. Die Texte hat Koch selbst und Weiße bearbeitet, die Musik Standfuß gemacht, der deutsche Singspielbegründer: einfache, derbe Melodien, nicht ohne italienischen Buffoeinschlag, die Begleitung gern etwas realistisch. Standfuß stirbt. Weiße arbeitet den Text noch einmal um nach des Parisers Sedaine Diable à quatre, einem der hundert Singspiele der Franzosen, die nach derselben englischen Anregung ihre Texte mit Volksliedern oder Parodien großer Arien beleben — ihre Herkunft festzustellen ist wieder einer Doktordissertation würdig. Den neuen Weißeschen Text komponiert Hiller. Er ist ein grämlicher Mann und hat Kopfschmerzen, aber er bringt das deutsche Singspiel auf seine erste spießige Höhe. Er liebt Hasse und stellt sich gebildet: Koloraturen, Sequenzen. Er will höher. Favart hat in Paris seine Fée Urgèle gemacht, eine Zauberoper, wo eine Art Leporello, eine Art Papageno und ein Verlieben in ein Bildnis vorkommt: genug, um als Vorstufe Mozarts angesehen zu werden. 1764 bearbeitet Schiebeler danach einen deutschen Text, der französisch Lisuart und Dariolette heißt, und Hiller macht eine proto-romantische Musik dazu, die aber ganz italienisch ausfällt. Großer Erfolg der Kochschen Truppe.

Johann Adam Hiller, der Gründer der Gewandhauskonzerte, Musikzeitungserfinder, Popularisierer des deutschen Liedes, der berühmte einfache deutsche Mann, war ein Philister. In ihrer Schrift über die ersten deutschen Singspiele, die dies reizende Material sehr interessant zusammenbringt, stellt Calmus die französischen Originale und die Hillerschen Singspiele nebeneinander: welcher Abstand! Grazie und Suff. Die rhythmische Beweglichkeit, die Ensemblefreudigkeit, der elegante Schliff und das skeptische Lächeln

des Parisers wird plump, steif, bürgerlich dumm und gräßlich sentimental. Hiller ereifert sich gegen das französische Verfahren mit persiflierten, geborgten Liedern: er fühlt sich besser als Gluck und Grétry, auch er verwechselt Gesinnung und Genie. In dem Qui pro quo dieser alten internationalen Singspiele spielt er die Rolle des Michel, der seine Zipfelmütze für eine Krone ausgibt: man zieht sie ihm über seine treuen Augen, damit er seinen Heiland nicht sehe.

Hiller. Alter Stich

Der Italiener Ciampi hatte seine Bertoldo in corte gemacht, danach Favart seine Ninette à la cour, danach Weiße und Hiller ihre Lottchen am Hofe: schließlich ging die Geschichte wieder nach Italien zurück, und zuletzt wirkte sie womöglich auf Beaumarchais' Figaro. Schlechte Edelleute und gute Bürger, ein Mädel wird vom Hofmann verführt, die Gräfin statt ihrer im Finstern, Verderbnis, Entdeckung, Anspielungen — Hiller war in diesem Stück leichter geworden, er vermeidet das Dakapo, er versucht die Einheit zwischen dem Volkslied der niederen Guten und dem Arioso der adligen Schlechten. Frau Favart, die große Brettldiva, einst die Mätresse des Marschalls von Sachsen, wie Casanova von ihr berichtet, hatte einen Freund, den Abbé Voisenan, genannt Archivêque de comédie italienne. Er machte ihr Annette et Lubin, und nach diesem und anderen Stücken schweißte Weiße die „Liebe auf dem Lande" zusammen, die Hiller komponierte. 1753, in der Serva-padrona-Zeit, war gegen die Buffonisten Mondonvilles Titon et Aurore aufgeführt worden. Favarts Lubin parodiert jetzt noch (1762) die Arien Titons, Annette aber verspottet ihn mit einem Volkslied. So waren die Zeiten. Die deutsche Übersetzung nimmt es ganz naiv auf. Was wollte Hiller von den französischen Parodien? Sie waren so geistvoll, daß in ihnen sich sogar Herr und Frau Favart gegenseitig aufzogen. Doch ich komme in das entzückende Fahrwasser der Pariser komischen Oper — die Tour ist zu lohnend, sie muß für einen besonderen Tag bleiben.

Es geht mit Hiller so weiter. Die „Jagd", 1770 in Weimar aufgeführt, Anna Amalia gewidmet, ist einer der Schlager der Kochschen Truppe geworden. Wieder aus französischen Mustern zusammengesetzt. Der König, unerkannt im Volke, wird von dessen Liebe gerührt, die Guten werden belohnt, die adligen Verführer bestraft. Ein Gewitterduettchen mit rollenden Passagen. Ein Sturmorchester, Zwischenspiel bei leerer Szene. Das weltberühmte Hannchenlied „Als ich auf meiner Bleiche ein Stückchen Garn begoß". Hiller sinkt in das Herz der Deutschen. Noch Spohr liebte ihn. Seine Ensemblechen, auch am Aktschluß, alle kleinen drastischen Soli mit Sprechwitzen und Orchesterbildchen, das Schnarchen und Brummen und Hüpfen, die lieben Melodien und sonntäglichen Gefühle, das Vornehmgetue und das Volkstümliche in ihrer harmlosen Trennung und Vereinigung mischten endlich das englische Lied mit der italienischen Buffokunst, und so hatte der Deutsche von allem, was er wollte. „Das liebe Patschgen zu küssen, ist eine Panacee", heißt es im Dorfbarbier. Es traf Instinkte. Noch Lortzing bearbeitete die Jagd. Bis 1890 hielt sie sich.

Mozarts Jugend

Herr Meßmer, der berühmte Magnetiseur, hatte reich geheiratet und besaß ein Landhaus bei Wien. Dort wurde im Jahre 1768 ein kleines deutsches Singspiel aufgeführt, „Bastien und Bastienne", das einen zwölfjährigen Knaben namens Wolfgang Amadeus Mozart zum Komponisten hatte. Der Text war von einem Herrn Weiskern nach einer französischen Vorlage der Madame Favart bearbeitet worden, die wieder eine Parodie auf Rousseaus berühmten „Devin de village" gewesen war, nicht so pastoral-idyllisch wie das Original, sondern derb-bäuerlich, mit Dialekt, und Madame Favart hatte selbst darin als Bäuerin mit Holzpantinen die Herzen der kleinen Leute hingerissen. Es ist die einfache Geschichte eines Bauern und einer Bäuerin, die ihre gegenseitige Liebe anzweifeln und schließlich, nicht ohne Vermittlung eines vermeintlichen Zauberers, wiederfinden,was zu einer Reihe Liedchen und Duettchen Veranlassung gibt, die der Dialog verbindet. Wer war aber der kleine Kerl, der da so hübsche Melodien setzte, die mindestens auf der Höhe der Hillerschen standen? Man brauchte es niemanden in dieser Gesellschaft mehr zu sagen. Jeder kannte ihn. Das war das Weltwunder von Salzburg, das halb Europa schon in Aufregung versetzt hatte. Onkel Schachtner, der Trompeter, hatte es so vielen schon erzählt, wie er bereits mit vier Jahren eine Art Klavierkonzert hingekleckst hat, und die Violine spielte er,

fast ohne sie zu lernen — aber seine Trompete, die mochte er nicht leiden, die tat ihm weh. Und erst das Klavierspielen! Nannderl, die fünf Jahre älter war, und er, der Bub von sechs Jahren, waren mit dem Vater gereist und hatten gespielt, erst in München und Wien, dann in der ganzen Welt, in Weimar, Frankfurt, Aachen, Trier, Brüssel und in Paris und London und im Haag, in der Schweiz, drei Jahre waren sie fort gewesen, manches Ungemach, manche Krankheit hatten sie durchgemacht, aber die Könige und Fürsten hatten ihnen kostbare Geschenke gegeben, und sie verkehrten an allen Höfen, und die Musiker hatten Wolfgang, dessen Violinsonaten schon gedruckt und Symphonien aufgeführt wurden, aufs Gewissen geprüft: Gott, er spielte auf verdeckter Klaviatur, er improvisierte, komponierte, las vom Blatt, Schwierigkeiten gab es nicht. Mit zehn Jahren hatte er schon ein Oratorium geschrieben. Kaiser Joseph II. hatte ihm auch eine Oper zu machen gegeben: „La finta semplice." Es war ein richtiges Buffostück mit Ensembles. Aber Intrigen verhinderten die Aufführung, der Direktor mit dem schönen Namen Afflisio war ein fauler Kopf, er hatte sich ein Offizierspatent erschwindelt und soll zuletzt als Fälscher auf die Galeeren gekommen sein — unter Casanovas Bekannten wimmelt auch er herum.

Erst später, in Salzburg, wurde dieses Stück aufgeführt, und so blieb das kleine deutsche Singspiel Bastien und Bastienne, sehr bezeichnenderweise, sein öffentliches Theaterdebüt. Nun, es ist ganz nett, aber nicht weiter bedeutend. Die Formen der Arien sind nicht zu streng, gar nicht schulmäßig, und die Ensembles sind gar leicht. Wir suchen unbesonnen nach dem späteren Mozart. Das naturalistische Gis im D-Dur des Dudelsacks fällt uns auf, manche melodische Wendung in der Arie der Bastienne läßt uns aufhorchen, die Hokuspokusarie des Zauberers amüsiert uns und — in der Bastienarie, im Duett fliegen nicht Figarotöne an unser Ohr?

Verfolgen wir den jungen Mann weiter auf den Stationen seiner Opern, der Opern, denen die Nachwelt ein besonderes Andenken bewahrt hat, so treffen wir ihn wieder in München, im Winter 1774—1775, wo seine von dem musikliebenden Kurfürsten Maximilian III. für den Karneval bestellte Oper La finta giardiniera der Aufführung harrt. Nannderl ist mit da und viele Salzburger, sogar der Erzbischof, obwohl dem nicht arg an Mozart lag. Was hatte er indessen erlebt! Er war beim alten Bischof mit dreizehn Jahren erzbischöflicher Konzertmeister geworden, hatte dirigiert und gespielt, eine große italienische Reise gemacht, bei der berühmten Bastardella gespeist, die noch auf dem dreigestrichenen F trillerte, vor dem verwöhntesten Publikum und den gelehrtesten Musikern bestanden, war zum Cavaliere ernannt worden und Mitglied der gestrengen Bologneser Akademie, und hatte, vierzehn-

Mozart. Alte Lithographie nach dem verlorenen Bilde des Schwagers Lange

jährig, in Mailand mit der Seriaoper Mitridate ungeheueren Erfolg gehabt. Ein neuer Erzbischof kommt, Hieronymus, zu dessen Einführung er die Oper Traum des Scipio schreibt, und im selben Jahre, 1772, ist schon wieder in Mailand eine neue Premiere: Lucio Silla. Nun fließt die Komposition, die Messen, die Kammermusik und Symphonien, die Begleitmusik zum König Thamos, deren Chöre die Zauberflöte ahnen lassen. Es ist nur gerecht, wenn die Münchener Aufführung der Finta giardiniera endlich auch einmal in Deutschland seinem theatralischen Genie die Genugtuung gibt, die Italien ihm so eifrig gewährt hatte. Der Erfolg ist groß, seine musikalische Erfindung strahlt zum erstenmal im vollen Glanze ihres Frühlings. Noch war Wien ihm nicht so geneigt. Im selben Jahre wird dort die Finta giardiniera aufgeführt, aber mit der Musik von Anfossi.

Der Text ist haarsträubend und verhindert heute eine Aufführung dieser Mozartschen Buffooper, die das Publikum durch ihre entzückende Musik in Staunen setzen würde. Liebesintrigen und Verkleidungen, die gar nicht auszuwickeln sind. Eine Marchesa sucht ihren Geliebten als verkleidete Gärtnerin und sticht in ein Wespennest von Galanterien. Auf dem Zettel ist gleich der Versuch einer Orientierung gemacht: der Podestà, Liebhaber Sandrinas, diese Sandrina, die finta giardiniera, liebt Belfiore, Belfiore liebt jetzt Arminda, Arminda ehemalige Geliebte Ramiros, Ramiro jetzt von Arminda verschmäht, Zofe Serpetta, in den Podestà verliebt, Diener Roberto von Serpetta verschmäht. Es ist kein Wunder, daß Sandrina und Belfiore zeitweise wahnsinnig werden, bald Pastorales singen, bald sich einbilden, Meduse und Herkules zu sein, bald die wildesten Tänze aufführen. Mozart bringt eine himmlische Ordnung in diese Verhältnisse, indem er gänzlich unliterarisch eine Musik darüber schüttet, die an Einfällen, Schönheit, Geistreichtum und Hingebung die ganze Epoche schlug. Zum erstenmal komme

ich in die nahe Berührung mit dem größten musikalischen Genie, das die Welt erlebte. Wie folge ich mit Worten seinem Fluge? Ich wiege mich im Genuß, lesend und spielend. Im ersten Ensemble gleich, wie scharf werden die Charaktere gegeneinander abgesetzt, das reizende Vöglein der Ramiroarie schwingt sich auf, der Podestà schäkert mit den Orchesterinstrumenten, die süßen Linien der Melodie in Armindas A-Dur-Arie, der Buffostolz von Belfiores Ahnengalerie, die wehende zarte Turteltaubenarie der Sandrina, die spaßige Persiflage Nardo-Robertos der Liebeserklärungen sämtlicher Sprachen, dieser Garten von mozartischen Melodieblüten, und die pointierten Septimen- und Nonenakkorde, und das Buffounisono des Basses und all das Geschnatter der lustig hervorstürzenden Sechzehntelworte und die rührende Malerei des Orchesters in Landschaften der Natur und der Seele, und vor allem Sandrinas großzügiges Stück in C-Moll mit der reizend bewegten Begleitung und dem herzlich gehobenen Rezitativ und dann dem lächelnden Schluchzen in A-Moll, wundervoll zuletzt das Sichsuchen von Belfiore und Sandrina in schüchternem Erwachen und das Sichfinden im Duett, das sich jubelnd übersingt und überspannt in den Tonikaquinten und Dominantseptimen, die einander das Wort vom Munde nehmen, und über allem unvergeßlich die beiden großen Finales, Ensembles aller Personen, eine Kette von blühenden Melodien, die einander im Takte ablösen, immer wieder die neue Situation einspinnend und jeder Figur darin ihren musikalischen Platz anweisend, ein Sichneigen, Wiederaufnehmen, Abbrechen, Hochführen, Kränzen und Jauchzen von Musik, durch Harmonien aufgezogen und hinabgesenkt — o Piccini, deine Buona figliuola ist nur ein paar Jahre älter, aber sie versinkt völlig vor diesem Genie, das die alten Neapeler Arien und Akkompagnati und Finales mit einem ungeahnten musikalischen Leben füllt, bewundernswert bis zu den zögernd wartenden Akkorden und dem hervorstürzenden Sopransolo

Konstanze Mozart. Alte Lithographie nach dem verlorenen Bilde des Schwagers Lange

des Schlußchors auf der allerletzten Seite. Es ist die Handschrift des Figaromeisters. Sein Autograph aber ist nur vom zweiten und dritten Akt erhalten. Die alte deutsche Übersetzung überwachte er selbst.

Über alle äußeren Umstände seines Lebens und seiner Werke unterrichtet die von Deiters bearbeitete Jahnsche Biographie, ein deutsches Muster an Treue und Fleiß, den Leser genügend. Ich habe das hier nicht zu wiederholen, ich möchte das Bild Mozarts malen, das unserer Zeit geblieben ist, dieses liebenswürdig heitere, seelisch beschwingte Bild, dessen Züge uns eine seltene und von Jahr zu Jahr fruchtbarere Gnade, eine himmlische Offenbarung geworden sind. Und schon stutze ich vor dem patriarchalischen Spezialismus Jahns, wenn ich mich der opera seria Mozarts zuwende. Ich lese Kretzschmars kurzen Aufsatz „Mozart in der Geschichte der Oper" im 12. Petersjahrbuch und frage mich: ist dieses Urteil eines ebenso sachlich gebildeten wie künstlerisch feinfühligen und selbständig prüfenden Gelehrten nicht wertvoller, ich meine, anregender als der ganze Jahn? Kretzschmar erklärt den Mangel der Seriabegabung Mozarts mit der ganzen Art, wie er in diese Richtung hineingekommen ist. Es ist wahr, Majo, der „Benjamin" der Neuneapeler, und Pergolesi, die ebenfalls schon in sehr jungen Jahren Opern schrieben, wuchsen in dieser Branche auf; Mozart trat ihr auf Umwegen näher, auf den Umwegen über die Instrumentalmusik, die seine Jugend war, Er lehnte Jomelli ab, Hasse und Traetta wurden nicht seine Gegend, er war beleidigt, als ihn Grimm selbst auf den Piccinischen Roland hinwies, dessen Glucksche Einflüsse ihn wenig interessierten, die Glatteren und Leichteren, Lampugnani, Latilla wirkten auf ihn, und so läßt sich nicht sagen, daß er in seinen Seriaopern Hasse, Sarti oder Gluck, selbst den Salieri, der sich an Gluck anlehnte, als er ihn nicht umwerfen konnte, übertroffen habe. Bis in die Konstanze, die Elvira, die Königin der Nacht verfolgt Kretzschmar diese schlechten Muster. Aber wir fragen uns: warum — warum blühte ein Genie, das in sämtlichen anderen Zweigen der Musik blühte, in diesem einen nicht? Warum war er schwach, wenn wir schon zugeben, daß er es war? Bloße Abhängigkeit von Kastraten, einseitige Erziehung, zufälliges Hören erklärt es nicht. Und hätte er wirklich, anders gestellt, der alten Seria soviel Zuwachs bringen können? Nein, diese Form war mit Neapel und Gluck erfüllt. Sie war, in ihrer seelischen Provinz, nur wieder zu finden von einem anderen Wege her, der mit ungezwungener Zielrichtung und durch schöne Prospekte dahin führte: durch die Vertiefung der Buffa. Das war seine Mission, sowie es darauf Wagners Mission war, den dritten Weg von der Symphonie her zu finden. Beide wußten es nicht. Mozart schreibt noch 1778 an den Vater: ich will eine Seria machen, keine Buffa. Er tat es später, anders

als er meinte. Die richtigen Serias aber, die er schrieb, blieben konventionell, ohne daß er es merkte.

Mit solchen Gedanken treffen wir ihn wieder in München, beim Karneval 1781, der seine Seriaoper Idomeneo brachte. Er war unterdessen in der Welt wieder umhergereist. Salzburg begann ihn abzustoßen. Der hochmütige, scharfe, musiklose Bischof Hieronymus, den die Geschichte wegen seines verständnislosen Benehmens gegen Mozart auf ihre schwarze Liste gesetzt hat, bevorzugte die Italiener. Mozart reiste mit der Mutter nach München, nach Mannheim, nach Paris, wo sie ihm wegstarb. Zu aller Verwirrung kommt die erste starke Liebe in Mannheim über ihn: Aloysia Weber, die Sängerin — es gibt schlimme Stunden, Vorwürfe, Heimlichkeiten, Tränen, Befehle, Ergebungen, schließlich löst ihre Heirat mit Lange seine Verlegenheit, und er komponiert ihr zum Abschied die erste Alcestearie aus Glucks Oper — als ein Bravourstück! Und fügt für seine Mannheimer Freunde Ramm und Ritter obligate Oboe und Fagott hinzu. Opernpläne und -versuche werden erwogen für Mannheim, für Wien, sogar für Paris, wobei die anonyme Musik zu Noverres Petits riens abfällt, man sieht Fäden sich zusammenziehen, wie sie bei Gluck zu einem festen Gewebe geführt hatten, hier werden sie nicht aufgesponnen oder sie werden fallen gelassen, und endlich ist das einzige Resultat der pfälzisch-bayrischen Interessen dieser Auftrag des Idomeneo, in dem nichts anderes Neues herauskam als ein feines Orchester im Mannheimer Stil. Es ist nicht das zielbewußte Kunstwerk in Mozarts Leben, es ist ein Spiel mit seinem Genie. Dies sind die beiden Lebenstypen von Gluck und Mozart: ein Serio- und ein Buffotyp. Wie lieben wir den Buffo.

So tritt von ungefähr der Idomeneostoff an ihn heran, den nach französischen Vorbildern, nicht besser, aber milder, sein Landsmann, der Salzburger Hofkaplan Varesco für ihn arbeitete. Idomeneo, der für seine Rettung Poseidon als Opfer den ersten, den er trifft, versprochen hat, tötet nicht mehr seinen Sohn, der eben dies Opfer sein soll, sondern eine Götterstimme, der einzige Baß in der Oper, legt die Sache gütlich bei, Ilia, die Glückliche, heiratet den Sohn, und Elektra, die Intrigantin, die ihn vergeblich geliebt hat, stürzt davon: etwas Niveau des Metastasio. Mozart nimmt die Sache halb italienisch, halb französisch, Bravourarien mit Sekkorezitativen und Chören, die nötigen Requisiten, Stürme, Seeungeheuer, Aufzüge, Gebete, Tänze sind vorhanden — wie es Brauch ist, arbeitet er während der Proben das Stück fertig, nach persönlichen Wünschen, den Idomeneo für den alten, guten, eitlen Raaff, den Sohn Idamante für den dummen Kastraten del Prato, die Ilia für die famose Dorothea Wendling, vielleicht hat er den dritten Akt gar erst

in München gemacht, denn er ist so viel besser. Von der Aufführung wissen wir nicht viel, Vater und Schwester waren da, also existieren keine Briefe. Aber über die Proben schrieb er ausführlich und mit so sicherem Erfolggefühl, daß man meinen könnte, Hasses Prophezeiung (bei Gelegenheit der Ascanio-Aufführung in Mailand), Mozart werde die Zukunft der Seria sein, sei jetzt schon eingetroffen.

Der Idomeneo ist für uns ziemlich leere Vergangenheit. Sein Genie leuchtet wenig. Die Phrasen sind charakterlos, die Koloraturen äußerlich, die Motive abgebraucht, die Herzlichkeit Gott sei Dank nicht zu viel vorhanden. Lichtblitze machen den Schatten nur schwärzer: die melodische Blüte mitten in Ilias Es-Dur-Arie, das gefühlvolle Thema der G-Dur-Arie der Elektra, die Grazie der Zephyrettenarie der Ilia, der schöne Todesangstchor mit dem wirksamen Zwischensatz des Oberpriesters, überhaupt die Chöre, der Männerdoppelchor der Schiffbrüchigen in Akkorden und desVolks auf der Bühne mehr imitatorisch, von geteiltem Orchester begleitet, der liebliche Chor über die Meeresstille, der etwas Glucksche Gebetchor und noch besser die Ensembles, das frische Duett des Liebespaares, das ausgezeichnet gebaute und warm-musikalische große berühmte Quartett, das Mozart am meisten aus dieser Oper liebte, mit dem Gesang des Idamantes „dem Tod seh ich entgegen", der sich in den Schluß verliert, wie er den Anfang heraufführte, und vielleicht noch wertvoller das Terzett, ein Sichsuchen der klagenden Stimmen von Idomeneus, Idamantes und Elektra, bis sie sich in Wehmut verschlingen, um von dem gewaltigen Chor über den erneuten Sturm aufgesaugt zu werden. Nun, das alles bleibt, aber es wäre nicht zu nennen, wenn es nicht von Mozart wäre, dessen Seria der dunkle Fond ist, auf dem sich für uns seine strahlende Buffokunst abhebt. Reichardt hielt den Idomeneo für sein feinstes Werk. Wir halten es für eine schwache Nachgeburt der französisch-italienischen Stilmischung, die Gluck längst vollendet hatte. Mozart war sehr lustig, als es vorbei war. „In München, das ist wahr, da hab ich mich zu viel unterhalten — doch kann ich Ihnen bei meiner Ehre schwören, daß ich, bevor die Opera in Scena war, in kein Theater gegangen und nirgends als zu den Cannabichschen gekommen bin. — Daß ich hernach zu lustig war, geschah aus jugendlicher Dummheit — ich dachte mir, wo kömmst du hin? — nach Salzburg, mithin mußt du dich letzen." Jetzt sind wir wieder bei ihm.

Aber Salzburg war schnell erledigt. Der gänzliche Bruch mit dem unheiligen Hieronymus war unvermeidlich, und Mozart zog einfach nach Wien, wo wir ihn im nächsten Jahre bei der Aufführung der Entführung wiedertreffen. Was hatte er in Wien? Aussichten und Möglichkeiten. Vor allem hatte er die Familie Weber, von der ihn das Schicksal seit Mannheim nicht trennte. Aloysia war in Wien engagiert, und sie hausten alle da beisammen. Mozart nahm bei ihnen Wohnung. Es heißt, er hänge an einer jüngeren Schwester, Konstanze, jetzt wie einst an der Aloysia. Da, über die Themen einer Klaviersonate, schreibt er den Namen Sophie, da den Namen Konstanze. Der Vater mahnt. Er antwortet ihm: „Gott hat mir mein Talent nicht gegeben, damit ich es an eine Frau henke und damit mein junges Leben in Unthätigkeit dahin lebe . . . wenn ich die alle heyrathen müßte, mit denen ich gespaßt habe, so müßte ich leicht 100 Frauen haben." Er beschreibt die Töchter: „Die älteste Josepha ist eine faule, grobe, falsche Person, die es dick hinter den Ohren hat. Die Aloysia ist eine falsche, schlecht denkende Person und eine Coquette. Die jüngste Sophie ist noch zu jung, um etwas seyn zu können, ist nichts als ein gutes, aber zu leichtsinniges Geschöpf — Gott möge sie vor Verführung bewahren! Die mittelste aber, nämlich meine gute, liebe Konstanze — ist die Marterin darunter, und ebendeswegen vielleicht die gutherzigste, geschickteste und mit einem Worte die beste darunter — die nimmt sich um alles im Hause an und kann doch nichts recht tun." Nun war er verlobt. Er zog aus. Er heiratete. Das Haus, in dem Webers wohnten, hieß „das Auge Gottes". Er nannte die Heirat die Entführung aus dem Auge Gottes. Konstanze nahm sich auch bei ihm im Hause um alles an und konnte nichts recht tun. Es ging so la-la. Es war ein Wohnen bei offenen Türen.

Da war die andere, die komponierte Entführung der Konstanze eine etwas sicherere Sache, und keineswegs hatte er sein Talent an die Frau gehenkt. Denn es gibt bis heute nichts Entzückenderes in diesem Genre und es schlug damals an Bedeutung und Genialität alles, was da war. Joseph II. war gesonnen, nach dem Muster des Nationaltheaters auch eine deutsche Oper zu gründen, ein Nationalsingspiel. 1777 war es mit Umlauffs „Bergknappen" eröffnet worden, einem etwas schweren, üppigen, altmodischen, kontrapunktischen Stück, nicht sehr volkstümlich trotz seines Bergleuteliedes und des Schlußrundgesanges. Man wollte es besser machen als in Norddeutschland, wo es eine Unmasse leichter Singspiele und wenig Sänger dafür gab. Man nahte sich dem Singspiel in Wien nicht vom Spielen, sondern vom Singen her.

Die „Bergknappen“ waren literarisch ungebildet, aber musikalisch geschult, ganz und gar nicht Hillersch. Für musikalische Naturen war das eine Hoffnung. Und Mozart, der noch lange keine Anstellung in Wien bekam, war wenigstens zufrieden, den Auftrag zu einem Singspiel in deutscher Sprache zu erhalten. Endlich zeigte sich eine Frucht der langjährigen Verhandlungen mit Wien. Aber hatte er nicht noch so etwas liegen? Da war ein Operchen, schon 1780 fast fertig, niemals ganz zu Ende geführt (es heißt heute Zaide), mit einem Text von Schachtner, die Liebe eines Christen zu einer Sultansdame, sogar vom Sklavenaufseher unterstützt, Flucht, Einfangen, hoffentlich ein guter Schluß, mit vielen reizenden Musikstücken, einem echt mozartschen Quartett und einigen merkwürdigen Melodramen statt der begleiteten Rezitative — ginge das nicht wieder vorzunehmen? Es scheiterte am Text, und Stephanie, der Inspizient, machte ihm einen anderen türkischen Vorschlag: er bearbeitete ihm Bretzners Belmont und Konstanze oder die Entführung aus dem Serail. Mozart war davon sehr eingenommen: aus der Zaide rettete er nichts als ein Motivchen für eine Konstanzearie. Und es war doch viel besser. Jetzt hatte er einen rührenden Liebhaber und eine annehmbare Geliebte, die der Sultan in Gewahrsam hielt. Und ein hübsches Nebenliebespärchen. Und den famosen Aufpasser Osmin, dem er aufpacken konnte, soviel er wollte, denn der glänzende Bassist Fischer sollte ihn singen und Adamberger den Belmont und die virtuose Cavalieri die Konstanze. Und diese ganze Entführungsoperation, die ursprünglich sogar ein großes Ensemble noch im dritten Akt werden sollte, von dem nichts als das Ständchen Pedrillos musikalisch übrig blieb. Und der hochherzig versöhnte Schluß. „Ich freue mich sehr auf diese Oper, das muß ich gestehen.“ Er war längst fertig, es gab Intrigen, endlich befahl der Kaiser: den 16. Juli 1782. Der Kaiser sagte: „Zu schön für unsere Ohren und gewaltig viel Noten, lieber Mozart.“ Mozart erwiderte: „Gerade soviel Noten, Ew. Majestät, als nötig sind.“ Gluck hörte sie noch und lud ihn zum Essen ein. Die Spießer zogen vielleicht immer noch Hiller vor, aber es ging mächtig durch die Welt. Goethe schrieb an seinen Singspielmitarbeiter Kayser: „Alles unser Bemühen, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen, ging verloren, als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail schlug alles nieder.“

Es war freilich noch etwas anderes als die Finta giardiniera, denn es war, ganz in Mozarts innerstem Sinne, nicht bloß so ein Buffostück, sondern es war für ein deutsches Nationaltheater geschrieben, mit Herzlichkeit und Gefühl, ein verfeinertes Singspiel, eine kleine deutsche Oper mit allen Finessen der italienischen Schule. Wieder trafen Ströme zusammen. Das Deutsche, von England über Frankreich her angeregt, und das Italienische, in einer

großen Tradition durchgebildet. Das Genie führt es zusammen. Und der Buffone beginnt, in seiner Brust ein merkwürdig zartes Gewissen zu fühlen, wie der Singspieler beginnt, in seiner Kunst eine weitzügige Anlage durchzubilden. Das war das Ereignis.

Mit Janitscharenklang, Pickelflöten, Trompeten, Pauken, Becken, Triangel, großer Trommel empfängt uns die neckisch wilde Ouvertüre. Sie kehrt sich nicht an die Form. Sie bringt einen zarten Mittelsatz in C-Moll — und was ist dieser Mittelsatz? Er ist, in Dur verwandelt, Belmonts erste Arie, die die Violine, Oboe, Flöte wie in einem Traume geahnt hatten, diese hauchende, zitternde, im Atem bewegte und begleitete Melodie, die keinem traditionellen Buffomunde mehr entstammt. Osmins Liedchen „Wer ein Liebchen hat gefunden", wie wendet es sich reizend, immer verschieden begleitet, zum Schluß immer verschieden harmonisiert, Belmont macht ihm nach, legt seine Melodie über seinen stoßenden Baß, beide vereinigen sich zur Wut, bis in das Presto. Osmin ist in Stimmung, er schnellsingt seine große Arie, ein Meisterstück der Kollerei, dessen F in A-Moll mündet, im ganzen Trubel des Janitscharenorchesters, immer mit den Vorschlägen über dem E von Fagott und Oboe, dieselbe eigentümliche Klangwirkung wie im Figaromarsch. Er hat sich beruhigt. Belmont tritt hervor mit dem hellen A-Dur, von der Oboe gereizt, seine Konstanze zu besingen, begleitet von den vibrierenden Sechzehntelschlägen, die eine unbeschreiblich suggestive Atmosphäre um seine Melodie breiten. Krach, ein Janitscharenchor, mit sämtlichen Instrumenten bis zur Pickelflöte, im Rhythmus von hinreißender Verve. Die Konstanzearie in B, ein wenig virtuos — aber wie rührend ist dieses süße, verständnisvolle Liebesblicken da in der F-Dur-Melodie, die sich so vielsagend in den Mittelsatz einschiebt. Der erste Aktschluß das Terzett, der rollende, paukende Baßbuffo mit den darüber fliegenden Stimmen des Belmont und Pedrillo zu einem Musikstück vereinigt, das am ehesten in dieser Oper seine Buffoherkunft nicht verleugnet, wo sonst alles gar nicht so sehr nach der italienischen Vorlage gesetzt ist, als vielmehr nach einem Muster deutscher Lieder, die instrumental angeregt sind. Welche Folge schon in diesem ersten Akt! Welches musikalische und dramatische Leben! Was bewundern wir mehr? Es ist so bescheiden und niedlich, und doch so angefüllt mit Ideen und Charakteren, daß wir nicht wissen, wohin zuerst sehen. Wir freuen uns auf den zweiten Akt.

Da stehen Blonde und Osmin: er geht mutig bis zum Es hinab, in seiner großherrlichen Verliebnis, und das Mädel fliegt lustig wie ein Schmetterling in Stakkati und Figuren ihm davon. Konstanze singt ihre große und traurige Arie mit den seltenen Bassetthörnern, den alten Baßklarinetten, wie schön,

wie ausdrucksvoll die Unisono-Leere „welkt mein banges Leben hin", und das zweitemal, wie es klagend auf Akkordstufen über dem D heruntersinkt. Ein Orchesterzwischenspiel: die obligate Sprache der Oboe, Violine, Flöte, des Cello, die folgende Konstanzearie aber ist ein Opfer an die Zeit — ein Bravourstück, das wir mitleidslos streichen. Wir werden durch Blondchens liebliches Rondo „Welche Wonne, welche Lust" geschmeichelt, wir lachen über Pedrillos Kampfarie, das alte und doch so sublimierte typische Soldatenstück, wir berauschen uns am übermütigen Trinkduett des Osmin und Pedrillo, fühlen noch einmal mit Belmont die Kantilene seiner Schmerzen und stehen nun vor dem großen Quartett. Die herabziehenden Achtelfolgen der Sehnsucht im Duett der ersten Liebenden, die zweiten in Stakkato-Verabredungen — wär der Augenblick schon da, herab auf A, das Orchester sagt: er ist da, herab auf D, alle zusammen in D freudig bewegte Hoffnung, Mittelsatz Sorgen, Zweifel (für die Musik eingeschoben), Belmont ernst, Pedrillo stoßend, Oboe und Flöten suchen vergeblich zu versöhnen, zitternde Begleitung, Tonartenwechsel, die Paare treffen sich gegenseitig fragend, endlich Adagio alle zusammen, es geht nach A-Dur, wiegendes $^6/_8$, es ist alles gut, und die Melodien fließen in A weiter, Blonde erregter in Triolen, Konstanze fester in $^4/_4$, gleichzeitig, schließlich alle gleichzeitig in kunstvollem Satz, der breiter wird, um in einem freudigen D-Dur, der Anfangstonart, die Stimmen über kanonische Treppen kletternd zum Jubel in geraden Akkorden zu vereinen. Es ist wahr, so etwas hatte es auf deutsche Texte noch nicht gegeben.

Aber vergessen wir nicht die Musik über dem Bau? Welche Kostbarkeiten. Im dritten Akt immer diese unendlich wohligen melodischen Stickereien, die Mozart auf Tonika und Dominante in schöner Arabeske auszuführen versteht, in Belmonts Eröffnungsarie, oder das aparte Ständchen Pedrollis vom Mädel im Mohrenland, eine geniale, im Schluß leicht nuancierte Melodie auf Pizzikatostreichern (ohne Kontrabaß), exotisch bunt, fremdartig von D auf C sinkend, um im Fis zu landen, Osmins weitsprüngiges, koloraturheulendes, sprühend humoristisches „Ha, wie will ich triumphieren", die ergreifende Wendung der Konstanze, chromatisch sinkend „Belmont, du stirbst meinetwegen", das todestriumphierende Duett, Dur und Moll scharf aufeinander, das Orchester die Dominante (Mozart und Verdi) umspielend, und zum Schluß die unvergängliche Melodie des Vaudeville, das alle nacheinander singen (nur Osmin findet sich natürlich nicht zurecht) mit dem zündenden Marschrefrain, erst auf dem wiegenden Solocello, dann Tutti mit ganzem Baß, ein Abschied, aus dem Musik lacht, die des Sieges ihrer bezaubernden Liebenswürdigkeit sicher ist.

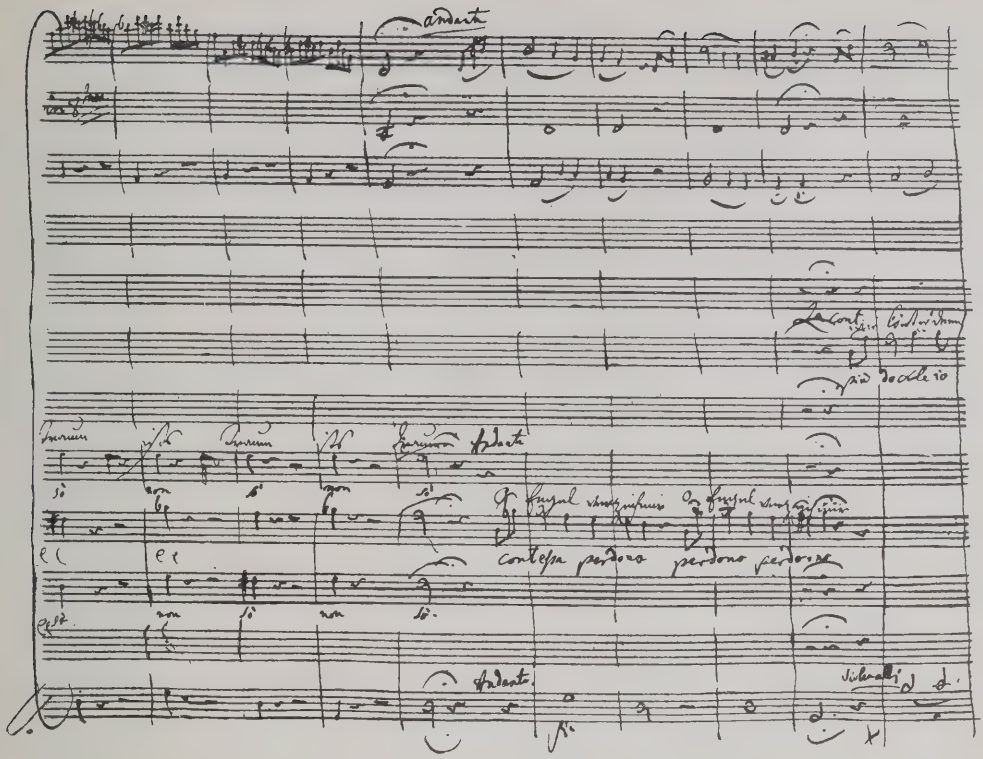
Figaros Hochzeit

Am 1. Mai 1786 findet in Wien die Premiere der italienischen Buffooper Le nozze di Figaro statt. Mozart steht, im roten Pelz und Tressenhut, bei der Generalprobe auf der Bühne und ruft dem Figaro des Benucci sein lautes Bravo zu. Es ist allgemeine Siegesstimmung, die das Publikum am Abend bestätigt. Intrigen hat es genug gegeben, Parteien der Sänger und der Komponisten. Neben Mozart mit seinem Figaro hatte Righini mit seinem Demogorgone und vorher auch Salieri mit seiner Grotta di Trofonio um Bevorzugung gestritten, Mozart heftig und stolz, Righini wie ein Maulwurf im Dunkeln und, wie der Sänger Kelly erzählt (der Basilio im Figaro), Salieri, der eine crooked wisdom nach Bacons Wort besaß, eine Schlauheit der krummen Wege. Mozart war überraschend mit seinem Werk gekommen. Er hatte Interesse gefunden an Beaumarchais' Figaro, der, nach langen Kämpfen aufgeführt, in Wien noch nicht zugelassen war. Es reizte ihn, das zu komponieren. Da lernte er den Lorenzo da Ponte kennen, einen wegen seiner freien Gesinnungen flüchtigen Venezianer, der von Salieri nach Wien empfohlen, aber nach dem Mißerfolg eines für ihn gedichteten Librettos fallen gelassen war. Da Ponte, kaiserlicher Theatraldichter, war ehrgeizig und suchte Mozart. Sie treffen sich, Mozart schlägt ihm den gefährlichen Figaro vor, da Ponte nimmt die Idee auf, bearbeitet den Text, in größter Heimlichkeit, Mozart komponiert ihn ebenso heimlich, in angeblich sechs Wochen, da Ponte geht zum Kaiser, der zweifelt an Mozart, dessen Entführung „keine große Sache" gewesen sei, schließlich hört er einige Nummern und befiehlt die Aufführung, in der Meinung, der gesungene Figaro sei ungefährlicher als der gesprochene. So erzählt da Ponte in seinen Memoiren und spricht sich das Verdienst zu, gegen alle Zweifel und Intrigen Mozart durchgesetzt zu haben — dem er jetzt seine Unsterblichkeit verdankt. Ein Wunder in der Geschichte des Komponierens bleiben diese kurzen Monate, in denen der Figaro geschrieben wurde, gleichzeitig mit allen möglichen Sonaten und Konzerten, die das Werktagebuch Mozarts für den Zeitraum vom 5. November bis 29. April angibt.

Mit der offiziellen deutschen Oper war es nämlich, trotz Mozarts und mancher anderer Einsichtigen Hoffnungen, in Wien bald wieder vorbei. Die Versuche wurden wiederholt, schließlich siegte die italienische Oper, die im April 1783 mit Salieris Scuola dei gelosi eröffnet, im Mai mit Sartis Fra due litiganti einen ungeheuren Erfolg hatte. Die guten Sänger reizen ihn zuletzt doch. Er sieht an „hundert Büchel" durch, etwas zu finden, er beginnt die Oca del Cairo, wieder mit Varesco (einige figarowürdige Skizzen

sind erhalten), beginnt den Sposo deluso (aus Resten beider Opernskizzen mit anderen Stücken ist neuerdings eine Mozart-Pasticciooper, L'oie de Caire, von Victor Wilder hergestellt worden), das einzige, was zunächst wirklich wird, ist der kleine Scherz „Der Schauspieldirektor", der sogar ein Auftrag des Kaisers war. Im Februar 1786 war eine Feier in Schönbrunn: Salieri machte dafür ein italienisches Gelegenheitsstück, Mozart das deutsche. Es beginnt mit einer sehr frischen und lieblich thematisierten Ouvertüre, entwickelt den Wettstreit zweier Sängerinnen, zwischen denen ein Tenor laviert, ebenso charakteristisch wie musikalisch amüsant, und schließt mit einem entzückenden Vaudeville, in das sich noch ein Baßbuffo mischt, Aloysias Mann, der Schauspieler Lange, der zur Not auch einmal singen mag. Die Madame Herz war Aloysia selbst, die andere Sängerin, Madame Silberklang, die Cavalieri, also die Konstanze der ersten Entführung. Stephanie hatte es gemacht und gab den Schauspieldirektor, der in dieser Verlegenheit der Engagements Mozarts Theatererfahrungen in ein so nettes Ensemble verwandelte: ein momentanes Stück Bühnenleben, das niemals ganz ausgestorben ist. Goethe nahm die Musik in seine Bearbeitung von Cimarosas Theatralischen Abenteuern mit auf, so wurde es in Weimar 1797 gegeben. Später haben sowohl L. Schneider wie R. Genée Operetten gemacht, in denen diese Musik, mit anderen Mozartschen Stücken, auch dem Bandlterzett, der Gelegenheitskomposition im Jacquinschen Hause, verwendet wird und Mozart selbst, sei es in der Zauberflötezeit bei Schikaneder, sei es bei seinem Besuch in Berlin in persona auftritt. Das ist ein Ring von persönlichen Erlebnissen und künstlerischen Äußerungen, halb frei, halb gewaltsam, der seines geschichtlichen Interesses nicht entbehrt: ein Stückchen Buffonerie des Berufs und der Historie.

So kommt es. Mozart liebt die Maskerade. Auf einem Tanzfest soll eine Pantomime aufgeführt werden. Er selbst macht den Harlekin, die Aloysia die Kolombine, Lange den Pierrot, der Maler Grassi den Dottore und die Musik natürlich der Harlekin, der gegen seine einstige Geliebte und jetzige Schwägerin Kolombine kühl genug geworden ist. Mozart tanzt leidenschaftlich, er spielt Billard, er trinkt, wenn er komponiert, er scherzt und ist guter Dinge, wenn es auch daheim genug Sorgen gibt. Die Konzerte und Stunden müssen es machen, die Opernhonorare steigen langsam — der Figaro bringt hundert Dukaten. Aber es reicht schwer. Man muß sich gut kleiden, man muß leben. Auf den anderen Bühnen bekommt er nichts, Schulden lassen sich nicht vermeiden. Was macht es? Wer einem die Ehre kränkt, der soll nur ein Tänzchen wagen (Hallo, Graf Arco, du erzbischöflicher Schuft, der du den Mozart in Salzburg mit Fußtritten herausspediertest, in



Handschrift Mozarts: Figaros Hochzeit

einer berühmten Figaroarie sollst du es für ewige Zeiten kriegen) — sonst lieber sterben, als sich graue Haare wachsen lassen. Im Ausgabenbuch von 1784 steht beim ersten Mai zwey Mayblumel 1 Kr, und 27. Mai Vogel Stahrl 34 Kr. Daneben eine Vogelmelodie, die er später in einem Rondo verwendet. Dazu schreibt er: „Das war schön!" Hier, armer alter Klavierstimmer, du verlangst einen Taler, hier hast du ein paar Dukaten. Lacht ihr mich aus? Kinder, ich liebe euch. Ich liebe euch, die Welt ist schön, und Gott hat mir die Musik gegeben.

Er improvisiert, und sein Antlitz strahlt. Ein kleiner Mensch mit kleinen Händen, blassem Gesicht, matten Augen, nicht bedeutenden Zügen wird jetzt ein Seher, eine Gottheit spricht aus ihm. Er schreibt nicht gern, er wartet bis zum letzten Augenblick. Im Freien singt er ein Thema, freut sich seiner und denkt mit Schrecken an die Ausarbeitung in der Stube. Musik arbeitet jede Sekunde in ihm. Er sieht einen an und denkt innerlich Noten. Er ist nie ruhig, zappelt, wackelt, spielt Klavier auf dem Hut, den Taschen, dem Uhrband. Er kann gleichzeitig Musik ausschalten, um seine eigene zu hören, er arbeitet, während man sich unterhält. Während er niederschreibt, wächst ihm im Kopfe schon neue Musik. Er sitzt die Nächte lang am Klavier, sich

anzuregen. Aber wenn er schreibt, braucht er das Instrument nicht, er schreibt Noten wie Briefe. Als er den Figaro macht, verlegt er alle Stunden auf den Nachmittag, er arbeitet früh und arbeitet in der Nacht. Das Notenpapier ist immer zur Hand, noch können wir die Skizzen, die Änderungen verfolgen. Eine feine Folge wichtiger Änderungen in seinen Opern stellt Jahn zusammen, dessen Buch voll ist solcher kleinen Züge, die wir neugierig sammeln, um ein irdisches Bild dieses Göttlichen zu haben — würden wir es aushalten, ihm zu begegnen?

In einem himmlischen Lichte, wie kein zweiter, strahlt er uns von fern: jung im Leben und jung im Tode. Es sind 125 Jahre verflossen seit dem Figaro, und ich schreibe dies wie vor einem Wunder unserer Tage. Die Partitur liegt seit langem neben mir, und immer von Zeit zu Zeit blättere ich darin, ein Cherubinlied, ein Finale, um zu schlürfen wie einen langen Trunk, der alles Leben erträglich macht und verstehen lehrt. Mein Geist entzückt, sich und meine Sinne laufen süße Bahnen. Die Jahre sind da, da wir erst ganz wissen, was dieses musikalische Genie uns bedeutet. Prüfstein für die Sänger, Schule aller Komposition, Korrektiv aller Sorgen, Maß aller Leidenschaften, stille und sichere Beobachtung der Menschen und ihrer Charaktere, wundersam versöhnliche Bindung aller ihrer einzelnen Regungen in ein unauflösliches, sachte bewegtes, harmonisch gestimmtes Ensemble, Form und Inhalt in einem, das ist Wesen der Musik als erlösender Kunst, und Schönheit über allem, die ewig gerufene, ewig bedankte Schönheit, deren Stärke Anmut ist, deren Trauer ein Lächeln, deren Witz ein Tanz — reicht mir Verse, die sich binden, um der Liebe und Bewunderung ein Gefäß zu bilden. Die dramatische Kraft von einer einfachen Fertigkeit und Unbeirrtheit, die Staunen erregt: Beaumarchais' Geist versank vor dieser Konzentration der persönlichen, der szenischen Stimmung. Die rhythmische Kraft ohnegleichen in der Vielseitigkeit ihres Ausdrucks, in dem lichten und feinen Spiel ihrer stets bereiten Mittel. Die harmonische Kraft in ihrer dauernden Abwechslung und kultivierten Verteilung, eine Architektur von lieblicher Notwendigkeit und organischer Einfühlung. Und die Melodie! Welches ist der Zauber der Mozartschen Melodie? Ist es Diatonik, ist es Chromatik, ist es die Kongruenz mit dieser Harmonie, ihr Lichtschimmer in der Kontur der wandelnden Akkorde und Tonalitäten? Schwer zu sagen. Es ist ihre bildnerische Kraft, die in jedem Augenblick zugleich ihrer harmonischen Basis folgt und diese wieder mit sich formt, die, schon aus der Erfindung fließend, durch eine ungeahnte, entzückende Wendung dem Genuß des nächsten Taktes zustrebt, Blüte aus Blüte sprießend, immer schmiegsam, immer wieder neu geboren, neu gebogen und gelenkt, eine neue

Schönheit, die sich in der vorigen entdeckt und eine dritte schon heranlockt. Ein inneres Leben voll musikalischer Phantasie eingeordnet in den Stil des wirksamen und wohnlichen Formenbaus, eine dramatische Gesichtsstärke und Gefühlstiefe eingeordnet in die Gesetze der absoluten musikalischen Schönheit — das ist die zentrale Gewalt und Macht Mozarts — welche Worte! — das ist seine himmlische Güte. Bleibt von mir mit Geschichte und Statistik, laßt mich in der ersten Morgenstunde diese Töne hören und damit zur Ruhe gehen. Ohne Pathos, ohne Gebärde, in aller stillen und feinen Liebe zur Musik, über die man nicht sprechen kann, ohne sie an das deutende Wort zu verraten. Aber wir werden jung bei ihr, und dieser unserer ersten und letzten Jugend, dieser unserer einzigen und wahrhaften Liebe hat das Geständnis gar wohlgetan. Jetzt sitzen wir verlegen da und starren auf die Fäden dieses Gewebes. Zurückspinnen!

Das reißende Tempo der Ouvertüre bringt uns in den Strudel. Mozart hatte einen langsamen Mittelsatz beabsichtigt, aber diese spielenden Fluten, aus denen so feine Melodien hervorlugen (sie baden sich in den plätschernden Achteln, und manchmal lächeln sie uns zu), haben alles verschlungen, es ist eine Buffosonate geworden.

Jetzt mißt Figaro das Zimmer, und Susanne probiert den Hut, die Violinen mit dem Baß bilden aus den Messen ein reizend gezogenes Thema, die Bläser, von den Streichern immer am Ende gestreichelt, ein zweites lieblich auf- und absteigendes Glücksthema, dann wird alles verwechselt, umgekehrt, verknüpft, und das erste freudige Duett hat sein Musikbild gewonnen.

Gleich ein zweites Duett, din, din, don don, graziös übermütig, zum Schluß in koketten Zweifeln zögernd: noch harmlose Beziehungen der Diener zum Grafen und zur Gräfin. Figaro wird stutzig: er bietet dem Grafen das Menuett-Tänzchen an, in ein Presto sich überstürzend.

Die Gegenpartei tritt auf: Bartolo singt eine Arie, deren Rhythmen aus den Akzenten der Bosheit, schleichenden Akkorden und kriechenden Triolen zusammengesetzt sind. Nun hat er seine Schuldigkeit getan. Gegen Beaumarchais' Original schrumpfte er zusammen, und man muß nicht darüber reden, wie Mozart ihn musikalisch illustrierte. Marcelline schrumpfte noch mehr, sie wurde eine kleine Koloratursängerin, und dies ist am wenigsten ihr Charakter gewesen, mindestens in dieser Epoche ihres Lebens. Vorläufig singt sie mit Susanne das hübsche Komplementierduett, aus einem neckisch aufgereizten Motiv gebildet, mit famosen sich überkletternden, übertrumpfenden Phrasen.

Der Page erscheint, die holdseligste Figur von allen, so dankbar für die Musik, die das erwachende, sentimentale Liebesleben zu zeichnen sich freut.

Non so più cosa son, diese wunderbar gebaute, in ihren Gelenken so weiche, in ihren Gefühlen so hingegebene Melodie, in deren Sordinenbegleitung die Bläser, voran die Klarinette, deutend und verstehend hineinspielen.

Es schürzt sich. Im Terzett steht der maliziöse Basilio, halb wahr, halb falsch, zwischen dem bösen Grafen und der ängstlichen Susanne. Die Entdeckung Cherubins auf dem Sessel bildet die Mitte. Eine genial gefundene chromatisch gewellte Akkordfolge, ein zweites scharf geschnittenes Motiv, rhythmisch geschlagen, kehren in beiden Situationen wieder: das rhythmische Motiv von Basilio erst in höhnischer Entschuldigung benutzt, dann als Bekräftigung seines sospetto, dann vom Grafen aufgenommen bei der Cherubinentdeckung und mit dem Heben der Decke nach oben entwickelt, endlich von Basilio wiederholt, diesmal fünf Töne höher, in ironischer Transposition. So schaukelt noch reizend die Musik.

Wir sollen uns vergnügen: hört den zierlichen Landchor und den Militärmarsch Figaros mit Cherubin, Trompeten und Pauken, die Melodie im Orchester, die Stimmen eingewebt, Malereien zu Tänzen.

Stimmungen beginnen sich zu entschleiern, das Orchester horcht auf. Die Gräfin singt allein ihre kurze Arie, zu der das Orchester fast ebensoviel allein spielt. Und Cherubin hält sein zweites Lied, die Kanzone, wieder so zart und ergebungsvoll profiliert, so jugendlich und doch so kultiviert in seiner Anatomie, auf Pizzikati, über die die Bläser, wie Engelsseelen, ihre schwebenden, schwingenden, einzeln oder gemeinsam ziehenden Rufe streuen — Mozart, der Erlöser der Holzbläser! Das Orchester vor ihm hat die Holzbläser noch als Beamte der Streicher, wie er selbst noch die Blechbläser hat. Das Orchester seit ihm hat ihre Innerlichkeit, ihr Menschentum erkannt: Mozart, der Schöpfer des berühmten Quintetts für Klavier, Horn, Oboe, Klarinette, Fagott, das die Offenbarung dieser seelenvollen Instrumente wurde. Wie spielen sie reizend und himmlisch unbefangen um die Arie der Susanne, die den Cherubin verkleidet — das Fagott ladet die Violine zu einer gemeinsamen Phrase ein: wenn ihn die Mädchen lieben, so wissen sie warum.

Die Atmosphäre zieht sich zusammen. Der Graf vermutet im Nebenzimmer den Galan, die Gräfin will ihn nicht verraten, und Susanne, versteckt, beobachtet den Handel, den sie in eine leichte Koloratur aufzulösen versucht: das gibt ein Terzett von gedrängter Stimmung, das sich in wirksamer Wiederholung gegenseitig die Phrasen abnimmt, wenn auch der gestrenge Herr Graf den Gang des C-Dur durch ein energisches As-Dur zu stören sich unterfängt.

Pause: Susanne und Cherubin, von fliegenden Streichern gehetzt, Cherubin fliegt aus dem Fenster — und alles ist zum Finale gestellt, dem reichsten und schönsten Finale, das bis dahin geschrieben wurde, heute noch einzig.

Es zerfällt in seine scharf getrennten Abschnitte. Die Abschnitte machen die Situationen. Der Graf und die Gräfin stehen vor der Tür, die die Entscheidung birgt: ihre verschiedenen Charaktere staffeln sich, die melodischen Wendungen nehmen sie sich ab, vor jeder Zäsur tritt die musikalische Form in ihr Recht und sammelt die Stimmen und Harmonien. Zweiter Abschnitt: statt des erwarteten Cherubin tritt Susanne ein, zerrissener, überraschter Rhythmus, auf dem sich Melodie nistet, immer in dem schön verteilten, glättenden, beruhigenden Liedschema, das Mozart selten verläßt. Nächster Teil: versöhnliche Stimmung, ausgebreitet auf dem Kanevas rühriger Achtelbewegung, unterbrochen von den schwirrenden Stakkati der Susanne, die die Flöten mitmachen, allmähliche Verwebung eines netten Giebelmotivs in Stimmen und Instrumenten. Viertens: Figaro tritt ein, plötzliche forsche Fröhlichkeit, aber bald mißliche Situation. Figaro weiß nicht recht, wie er sich zu der Frage nach dem Brief verhält, den er als spaßigen Warner dem Grafen sandte — der Graf erwartet Marcelline, die das Eheversprechen Figaros einlösen will, wodurch Susanne ihm frei wird. Musikalisch sehr mißlich. Was tut Mozart? Er erfindet zwei Melodien, mit die schönsten der Oper, eine lustig hüpfende in C, eine getragen bewegte in G, und spannt die ganze Geschichte in Sonatinenform darauf. Ist es denn so wichtig, was er für ein musikalisches Drama aus dem von da Ponte zurechtgeschnittenen Beaumarchais machte? Nein, sein Wert liegt in den Einfällen, die er zu den Szenen hatte, wie die Szene ihm ein Musikbild wird, wie er erfindet, vertieft, rettet, plaudert, Noten macht und Melodien singt, mit Musik das Drama erobert — er löst keine Aufgaben, er gestaltet aus einem reichen Innern. Bei Opernstoffen interessieren ihn die musikalische Begabung der Figuren, die Möglichkeit von Ensembles — das übrige, es kommt schon. Seine Erkenntnis liegt nicht in einer schulmäßigen Logik, sie liegt im intuitiven Genie. Aber schon tritt der betrunkene Gärtner ein, der Cherubins Fensterflucht entdeckte. Erst ein eifriges, dann ein beruhigteres Clair-obscur im Orchester, Verlegenheiten, Zischeln, Geheimnisse, eine bewegte Handlung, deren Ensemble der Abschnittschluß zusammentreibt. Endlich Bartolo, Basilio, Marcelline, ein Gewirr, durch das des Grafen Silenzio einschneidet. Deutlich gruppieren sich die Vier gegen die Drei. Die Scheidung der Parteien ist jetzt ausgesprochen, auch musikalisch. Der Schluß schmiedet sie in starken Akkorden scheinbar wieder zu einer Masse: die Musik wird sie

schon fangen. Es ist die Hälfte des Stücks: nicht bloß Musikbilder, sondern eine Taktik, eine Strategie der Musik.

Die Verstellungen, die alle ernste Spannung lösen sollen, beginnen, und Mozart wird im Gegenteil ernster, verstellungsloser. Welches starke Gefühl in der Szene des Grafen mit der Susanne, mi sento dal contento, ein Ausbruch echter Liebe. Vedrò, mentr' io sospiro, felice un servo mio — seine Arie mit einem heißen Strom wahrer und stolzer Herzenstöne! Mozart nimmt ihn schwer. Er entfernt sich weit von der Harmlosigkeit des Buffo. Es keimt in ihm ein Großes: die wahren Menschen, zu denen ihn keine Seria führte, entdeckt er in der Buffa und legt seine ganze deutsche Gefühlsstärke und Seelentiefe hinein. Die Gelehrten haben darüber geschrieben, in welchen Punkten er sich von Beaumarchais unterschied. Kein Urteil ist richtiger als das Stendhals: er habe von der Grazie des südländischen Geistes nichts getroffen, Cimarosa und Fioravanti hätten das besser gemacht. Wichtiger als alle Unterschiede ist diese Trennung. Er lächelt nicht über seine Menschen, er führt sie nicht in anmutiger Frivolität über eine Bühne skeptischen Geistes, sondern er glaubt ihnen, weil er so musikalisch ist, daß er nur die Tiefe und Wahrheit verträgt. Er hat hier einen Stoff voller Intrigen und Verkleidungen, außen und innen, aber seine Musik enthüllt diese Masken, noch ehe sie das Drama enthüllt. Glaubte er vorhin noch eine Buffooper zu schreiben, die lustige Farcen mit Geschick und Witz hinstellt? Er glaube uns jetzt, daß er das längst aufgegeben hat, und daß er Menschen hier erlöst hat, weit, weit mehr noch als alle Holzbläser.

Es ist das Sextett nach dem Gericht. Die Melodie der Marcelline leitet es ein, noch ist die Situation ungeklärt, die Marcellinenmelodie kehrt wieder, aber Susanne überzeugt sich, daß Bartolo und Marcelline Figaros Eltern sind. Sie geht zu deren Partei über. Der Graf und der Richter singen sotto voce in traurigem Unisono dazwischen. Eine neue Konstellation in den Ensembles ist eingetreten, von rührender Empfindung gelenkt.

Die Musik gibt die Taktik auf, sie sucht nur Wahrheit und Herzlichkeit. Die Gräfin schmachtet in weicher und tief gefühlter Erinnerung, und sie weiß nun, wie die Bläser ihre Seele verstehen. Sie schreibt mit Susanne den Brief, und es ist ein Brief, wie er ernster nie geschrieben wurde, in diesem entzückenden Hinundher des Diktats, das Oboe und Fagott beneiden.

Aber es scheint, die Musik will sich aus ihrer Beseelung erholen. Der Rosenchor bringt sein Intermezzo, der Marsch geleitet uns festlich hinüber, die zwei holden Mädchenstimmen lösen sich ab, das kleine Ballett (das schönste des 18. Jahrhunderts) entwickelt sich über einer alten Fandangomelodie, sprühend instrumentiert, nur Fagott und Oboe stoßen einen leich-

ten Seufzer aus, da sich der Graf in die Nadel sticht, die das billet doux verschließt.

Das kleine Nadelliedchen der Barberina, die Konzessionsarie der Marcelline, die Eselshautgeschichte des Basilio — noch ist Buffotechnik und Koloraturvirtuosität nicht vergessen. Vorsicht!

Nun sitzt Figaro im Garten. C'était la révolution déjà en action, sagte Napoleon von der großen zürnenden Rede, die er an dieser Stelle bei Beaumarchais hält. Mozartsch war das nicht. Die politische Erregung des französischen Schriftstellers, die einem Diener in den Mund gelegt wird, gehört nicht zu seinen Motiven. Es bleibt eine gewöhnliche Weiberklage übrig. Vorsicht, die Figarooper ist in Gefahr!

Schon stockt das Menschliche und also auch das Musikalische, denn es ist in Mozart eines der Grund des andern. Da erscheint Susanne als Retterin. Ihr hauchendes Rezitativ, ihre holdselige Gartenarie, ein Ständchen wieder auf Pizzikati, die die Bläser schmeichelnd umspielen, bannt uns sofort in den Kreis eigentümlich Mozartscher Rührung.

Beschämt verzeihen wir ihm und fürchten für ihn. Denn die letzte Gefahr liegt im zweiten Finale. Die Verkleidungskomödie wird durchgeführt. Es ist wunderbar, wie Mozart sie nimmt. Drei Männer werden hier düpiert. Cherubin von der Gräfin (als Susanne) scharf zurückgewiesen — so kommt Wahrheit in ihren Ton. Figaro von der Susanne (als Gräfin) genasführt, doch er erkennt sie bald, und indem er die Täuschung ihr weiter vortäuscht, dringt ein heimlicher Ton echten Gefühls in ihre Szene, der, musikalisch in denselben Wendungen von der ganzen Täuschung durch die verstellte in die aufgehobene Täuschung beibehalten, nur so brennender und wärmender hindurchschlägt. Die Susanne sang bei der Premiere die Storace, später legte er für die Ferrarese eine Arie ein, die höchst pathetisch die Gefühle der Gräfin schildert, die Susanne vorgibt — so nahe war er immer wieder der Gefahr, zugunsten der persönlichen oder dramatischen Illusion die Vorzüge seiner Musik zu opfern. Es bleibt als einzig ganz Düpierter der Graf, dessen Heilung durch diesen Spaß endlich das schöne Resultat hat, daß sie sich alle in jener überirdischen G-Dur-Melodie vereinen, die er anstimmt: Contessa, perdona. Nun hat sie die Musik gefangen, weil sie die Wahrheit in ihnen herausbrachte durch alle Scherze hindurch, die das Drama ihr aufbaute.

Ich aber bitte um Verzeihung, daß ich den ganzen Weg des Figaro mit Mozart abgegangen bin. Ich wollte einmal zeigen, welcher Wechsel seiner musikalischen Taktik darin zu beobachten ist und welche Klippen sein Genie glücklich umgangen hat. Er begann ein Drama zu Musik zu machen, und er endete, indem er Figuren zu Menschen machte. Ein System hatte er

dabei nicht, er komponierte ohne Problem und Prinzip. Die Musik selbst führte ihn tiefer, als er sie hatte führen wollen. Dies war das Ereignis des Figaro, und dies ist seine Mission geworden — wir aber haben es unwiederbringlich verloren. Wir sind zu klug geworden, so klug, daß wir dies sogar wissen.

Don Juan

Am 29. Oktober 1787 sitzt Mozart in Prag am Dirigentenklavier und leitet die erste Aufführung seines Don Juan. Warum in Prag? Die Wiener waren nicht dankbar genug für den Figaro. Sie bejubelten Martin mit seinem Burbero di buon core und erst gar mit seiner Cosa rara, sie zogen Dittersdorf vor, der ihrem populären Buffogeschmack mehr zusagte, sie gaben sogar zwei Jahre lang den Figaro gar nicht mehr. Wogegen er in Prag unbeschreiblich reüssierte, fast jeden Abend gespielt wurde, dem Theaterunternehmer alles Glück brachte, und es gab keinen Harfenisten auf der Bierbank, der nicht das non più andrai hören ließ. Was hatte Mozart viel von Wien? Er arbeitete nach Kräften, er schrieb Arien für die Sänger, besondere Arien auf Texte alter Opern und Einlegearien in die Opern anderer (eine ganze schöne Literatur von Opernparerga), er enthüllte eine staunenswerte Vielseitigkeit in sämtlichen Genres der Musik von der Messe bis zum Kanon für lustige Gesellschaften, dirigierte, spielte — eine Stellung bekam er erst Ende 1787, als Kapellmeister in wirklichen Diensten, also eine Art Nachfolger des eben verstorbenen Gluck, als k. k. Hofkompositeur, nur gab ihm der k. k. nichts zu komponieren auf, und seine amtliche Tätigkeit bestand in dem Arrangement der Maskenballmusiken. Der Vater war im Mai dieses Jahres gestorben. Da war es ihm ganz recht, daß der Prager Direktor ihm den Wunsch geäußert hatte, das nächste Werk für die Saison 87/88 zu bekommen. Da Ponte wurde zitiert, und er schlug Mozart den Don Juanstoff vor, sie fanden sich schnell einig. Mozart reiste mit dem halbfertigen Werk hin und erlebte in Prag eine Zeit voll Lustigkeit und Wohlbehagen, die Sonnenzeit seines späteren Lebens, die Zenitzeit, die fast schon ein wenig Mythologie angesetzt hat. Er liebelt mit den Sängerinnen, er komponiert fünfmal um, bis es den Herren gefällt, er plaudert mit da Ponte über den Text von Fenster zu Fenster der Straße, er bringt der Zerline auf eine gehörige Weise den Angstschrei bei, er debattiert mit den Posaunisten (der Figaro war ganz posaunenlos gewesen) über die berühmte Akkordbegleitung des Komturs in der Kirchhofszene und gibt ihnen schließlich, da sie streiken, die Holzbläser zur Stärkung zu, er schreibt diese und jene Arie neu

hinein (man sieht das an den Einlegeblättern des Autographs) und in der letzten Nacht, wohl vor der Generalprobe, entschließt er sich endlich, noch die Ouvertüre hinzuschreiben, so eins, zwei, drei aus dem Kopf — vieles davon mag nicht wahr sein, aber alles ist schön erfunden. Der Duft von Mozarts Persönlichkeit, der noch immer an einigen Erinnerungen in Prag haftet, hat Mörike zu einer Novelle begeistert, die freilich weder für Mozart sehr charakteristisch ist, noch für Mörike selbst. Immerhin — es ist ein Rokokokranz auf dies göttliche Haupt.

Bassi, der erste Don Juan. Stich von Thoenert

Der Prager Erfolg des Don Juan hat sich nicht sogleich fortgesetzt. Am 7. Mai 1788 fiel er in Wien ab. Das Publikum war mehr für Salieris Axur, dessen Text da Ponte, gleichzeitig mit dem Don Juan, aus dem Französischen umgearbeitet hatte. Der Kaiser sagte, Don Juan sei schöner als Figaro, aber keine Speise für die Zähne seiner Wiener, und Mozart antwortete: „Lassen wir ihnen Zeit zu kauen.“ Allmählich kauten sie sich auch in dieses wirklich neue Genre hinein und dann ging es. Mozart hatte Konzessionen gemacht. Er schrieb für die Elvira der Cavalieri die schöne Es-Dur-Arie hinzu, mit den wunderbaren Akkompagnatostellen, und dem Ottavio des Morella nahm er die große Arie ab und stellte ihm die in G-Dur zur Verfügung. Beide Wiener Arien sind heute noch im Gebrauch, aber man hat längst beobachtet, daß die Es-Dur-Arie der Elvira nur einen Sinn hat nach einem, als dritte Einlage für Wien geschaffenen Duett, in dem Zerline den Leporello beschimpft und festbindet — ein Stück, so mäßig in Geschmack und Phantasie, daß man es mit Recht jetzt wieder fortläßt. Daher kommt es, daß die Elvira in Es heute in der Oper so verlassen und stellenlos umherirrt, wie im Leben! Opfern wir doch den Ehrgeiz der Cavalieri, und lassen wir die Prager Form zu Recht bestehen. Muß eine Oper heute verschoben sein, weil vor 125 Jahren eine Sängerin ihre Bravour zeigen wollte? Schade, daß die Arie so gut ist. Opernschicksale! Schicksale des Don Juan, der durch die Welt zieht, nicht heiter und froh wie Figaro, sondern an allen Ecken und Enden mißverstanden, zugestutzt, entstellt, im Genre zwischen Buffa und

Seria, Gefühl und Virtuosität, das sich nirgends sofort einregistriert, weil es nirgends die gewohnten Rubriken trifft. Die Berliner sagen: Grille, Laune, Stolz, aber nicht das Herz war Don Juans Schöpfer. Italien, überhaupt nicht mehr sehr mozartfreundlich, lehnt ihn vielfach als langweilig ab. In Paris wurde er zunächst nur durch unglaubliche Zutaten und Verstümmelungen möglich: in demselben Paris, das heute durch eine unverzeihliche Nachlässigkeit Deutschlands als Erbe der Viardot in der Konservatoriumsbibliothek die Originalhandschrift des Don Juan besitzt.

Der Mozartsche Don Juan hat eine Literatur für sich, die man bei Jahn findet — bis zu der „mathematisch-harmonischen Analyse" Gustav Engels, die die Zerstörung eines Kunstwerks durch die ätzende Wissenschaft bedeutet. Dort wird man auch über alle die Inszenierungsfragen nachlesen, was der Bremenser Bulthaupt in seiner Dramaturgie der Oper Schlechtes sagte, was der Wiener Kalbeck und andere Vernünftiges. Und man wird die ganze Reihe der Übersetzungsversuche finden, von Mozarts eigenen Anfängen über die schrecklichen, naiven Entstellungen späterer Zeit bis zu den vielfachen, leider unpopulären Reinigungen in unserer hygienischen Epoche. Es ist nicht viel zu sagen: gibt man heute den Don Juan in der Prager Form, in italienischer Sprache und mit einfachen, historisch nicht gerade falschen, aber auch nicht zu phantastischen und stilisierten Dekorationen, in einer vernünftigen Einrichtung des Ab- und Zugangs der Personen, so läuft man keine Gefahr, mehr Probleme zu stellen als Musik zu genießen. Nur keine Philosophie über so ein unbefangenes Werk! Keine großartigen Deutungen der Charaktere und mystischen Dämonien. Da Ponte hat sich kaum den Kopf darüber zerbrochen. Es gab eine ganze Herde von Don Juandichtungen vor ihm, auch ein paar Opern, zehn Jahre vorher die von Righini, 1787 allein drei andere, von Fabrizi in Rom, von Gardi in Venedig und von Gazzaniga auch in Venedig, von denen die letzte besonders im Anfang der Mozartschen so ähnlich ist, daß man im Ernst darüber disputiert hat, nicht nur ob die Librettisten sich benutzten, sondern ob auch Mozart — — nun in der großen Geschichte des Don Juanmotivs ist sicherlich weniger durch da Ponte, der einen sehr bescheidenen Text lieferte, als durch Mozart hier ein gewaltiger Einschnitt geschehen. Don Juans Diener hieß bis dahin noch Arlekin oder Sganarell oder Pasquariello. Jetzt bekommt er seinen bürgerlichen Namen Leporello. Der Arlekin ist gestrichen. Das Stück wird motivierter und menschlicher. Die früheren Don Juanopern hießen meist „Der steinerne Gast". Da Pontes Stück hieß Il dissoluto punito o il Don Giovanni. Der bestrafte Wüstling fällt langsam ab. Es bleibt die Figur eines dämonischen Don Juan, zu der Mozarts Musik das Bild liefert. So entzündet er Hoff-

Titelblatt der Don Juanpartitur. Zeichnung von Kinninger

manns Phantasieseele, so geht er in Byron, in Grabbe, in Lenau ein, so kehrt er sich in Shaw um. Die Wendung in der Operngeschichte wurde auch eine Wendung in der Sagengeschichte — durch die innere Wendung Mozarts.

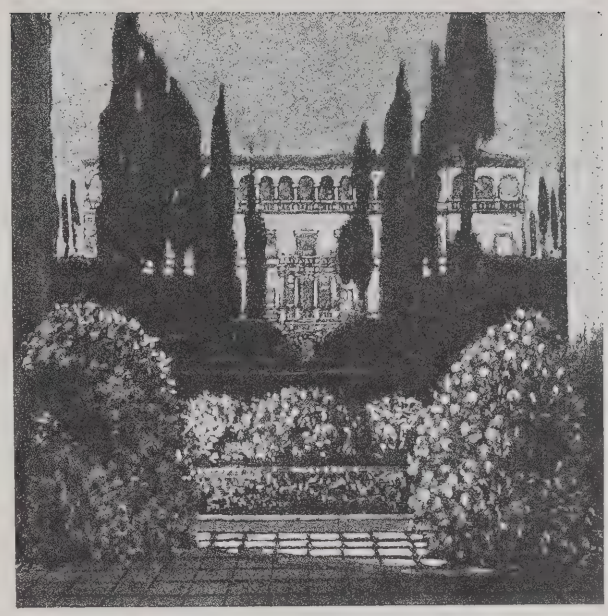
Diese innere Wendung geht von der Tradition der Buffa, vom dramma giocoso, als das Don Juan begonnen wurde, an die Grenze des Tragischen, dort, wo aus tiefen Menschlichkeiten der Ton in das ernste Bekenntnis sich erhebt und die Musik Seelenlandschaften schildert, die in des Lebens wahren Leiden leuchten. Die antike Maske ist fortgeschleudert, die Buffonerie in eine untere Etage verwiesen, wo sie als Kontrapunkt fortwirken mag, aus der Realität des Stoffes wächst die Angst und die Gewalt und die Erlösung der hohen Funktionen des Lebens, Lust und Tod, Genuß und Rache, eine enorme Machtsteigerung dieser Gefühle, die zwischen der harmlosen Idylle und der

eitlen Virtuosität sich ein Reich von unwiderstehlicher, wahrer und tiefer Wirkung erobern. Dies hat Mozart so aus sich heraus gemacht, es wuchs ihm schon während des Figaro, hier stürzte es alle Überlieferung. Der Text war mäßig, aber dieser Stoff war grandios für ihn. Und darum soll man da Ponte dankbar sein, auf dessen Schemen von diesem mächtig hervorbrechenden Licht ein Schimmer zurückfiel.

Masetto und Zerline, deren Wesen sehr gut eine alte Buffooper ausgefüllt hätte, sind in die untere, freilich sehr freundliche Etage verwiesen, wie das zweite Liebespaar, das in der hohen Zeit der deutschen Literatur die Erinnerung des Schäferspiels gegenüber der ernsten Tragödie vertritt. Ihr liebliches Tanzlied mit dem Chor, die lustige Masettoarie Ho capito ganz im populären Schnitt, das unnachahmlich entzückende Rondo der Zerline Batti, batti mit dem obligaten Cello, nicht weniger das überaus anmutige Vedrai carino sind Blumen an diesen Fenstern: die graziösesten Melodien, die diese Zeit erfand. Leporello ist Satire. Die Registerarie ist ein Muster parodistischer Laune, das pickende, rollende Orchester, in das er schließlich hineingerät, malt ihm in einem zweiten Menuettsatz die Tpyen der schönen Frauen (bekanntlich haben die alten Übersetzungen hier alles zerstört) in einer reizenden Galerie von ausdrucksvollen Persiflagen. In der Arie Ah pietà erregt er ein komisches Mitleid, indem er eine flehend gestreckte Dreiklangfigur dauernd mit seiner Stimme herzieht. Seine Ensembles mit Don Juan bleiben im Buffoton: selbst bei der Einladung der Komturstatue, mit den zappelnden Septimen, den plötzlichen Wechseln der Tonart, verharrt die Malerei der gespenstischen Angst im Stil der Karikatur, den Don Juan nicht unterbricht. Ein merkwürdig einheitliches Stück ist das Terzett geworden: Don Juan und Leporello tauschen nicht bloß die Kleider, auch die Phrasen nehmen sie sich ab und geben sie an Elvira weiter. Eine eigenartig schürfende Melodie geht motivisch durch die Szene, sie lockert das Erdreich in einer Freudigkeit der Gesangsimitation, daß kein Pathos aufkommt. Diese drei verstehen, sich gut anzusingen. Die reine Gesangfreude, die bloße schöne Form der Melodie, die man aus einer guten Laune bildet und wie einen Tanz der Sinne durchkostet — diese Buffokunst hat Don Juan selbst durchaus nicht vergessen. Ja, sie ist seine natürliche Äußerung, wenn ihn niemand stört. Er bleibt ein Buffo und ist weit entfernt davon, großartige romantische Expektorationen über seine Weltanschauung loszulassen: zumal das einem Bariton in dieser Zeit gar nicht anstände. La ci darem, so ist er. Fin ch'an dal vino, so fängt er den Atem, Deh vieni alla finestra, so singt er zur Mandoline und — nicht bloß als Leporello verkleidet — wenn er die Leute verteilt, sich selbst zu fangen, Metà di voi quà vadano, verfaßt

Garcia als Don Juan. Pariser Lithographie

er eine Musterbuffoarie mit höchst spaßiger Malerei und höchst genialen melodischen Einfällen. Er ist und bleibt Buffo, und deswegen muß er untergehen. Denn Mozart liebt Donna Anna. An ihr erwacht sein Ernst und seine Tiefe, ihr gibt er das letzte, was er zu geben hat, aber dem Don Juan hat er nur edlere Singemelodien gegeben als Zerline, nur feinere Buffomanieren als Leporello, er hat niemals zu da Ponte gesagt: mir fehlt noch die Hauptarie, in der ich Don Juans Abgründe zeige. Er ließ ihn singen und spielen. Don Juan ist ein Bufforitter, Leporello ein Buffodiener, Zerline eine Buffobäuerin.



Roller. Dekoration zu Don Juan

Die Atmosphäre um Donna Anna schuf das Gewitter, unter dessen Blitzen Don Juan sein Gesicht faltete. Sie sammelt seine Sünden, die ihn zum großen Sünder machen. Sie treibt die Vergeltungen, die sein Leben zum großen Schicksal machen. Sie offenbart die Tiefen, die diese Oper zum Beginn einer musikalischen und romantischen Liebe der Tragik machen. Das Gewitter bricht in der ersten Szene los. Tod und Feuer. Leporellos dumme Klagen, die den lustigen Opernton markieren, werden verschlungen von diesem dramatischen Leben, das noch keine Oper gekannt: im schüchternen Buffobaß klingt Leporellos feige Stimme zum Liebesringkampf Don Juans mit Donna Anna, zum Tode des Komturs. Ein Verbrechen ist geschehen, leise weinend sinken die Bläser darüber herunter. Eine ungeheure Klage erhebt sich, ein Duettrezitativ, Donna Annas und Don Ottavios, von seelenvollen Zwischenspielen gedeutet, und die gewaltige Vereinigung im Schwure, von gebrochenen Akkorden geleitet, an die die Stimme angstflehend sich klammert, in trotzigen Septimen, schluchzenden Synkopen, schaurigen Pausen, das Bild einer tragischen Verzweiflung, so erschütternd, musikstark, wie es Gluck niemals geschrieben hatte. Anna hat den Mörder ihres Vaters erraten. Das Orchester krallt sich, Trompeten schneiden hinein, es zieht den Schmerz aus, es dehnt ihn und bereitet das Feld für die Rachearie, die in ihrer penetranten Leidenschaft nun ihrerseits das Orchester bis zur Raserei

aufwühlt: die Verinnerlichung der Virtuosität, die Steilheit des Ausdrucks, die Lust am stilisierten Schrei, als Schönheit geboren in den Grenzgebieten Italiens und Deutschlands, zwischen Passion und Bravour, wo die Tragik sich ihres Pathos nicht schämt und das Pathos sich im Stil wieder festigt. Das Gemüt beruhigt sich. Die F-Dur-Arie bringt in das vorangehende Rezitativ schon ihre melodisch süße Ahnung, dann breitet sie ihre feingezogene, seelenzarte Stimmung über Annas Wesen, das wie in einer Erinnerung an seine Herkunft noch einmal, in dem Allegronachsatze, der bloßen Koloratur und virtuosen Verve Lebewohl sagt. Sie ist darüber längst hinausgewachsen und ist entschlossen, ihren tatenlosen Ottavio und ihre sentimentale Helferin Elvira dort zurückzulassen, wo das bloße schöne Ariensingen und der konzertmäßige Vortrag rührender Empfindungen dem Bedürfnis nach Aussprache genügt. Es ist merkwürdig, daß Don Juan und Leporello in der Arie Nr. 3 ihre Elvira nicht erkennen, die bei der Ausdrucksweise der gewohnten Abbandonata beharrt, obwohl ihr die beiden durch das reizend neckische Spiel über der federnden Dominante allen Anlaß dazu geben, an ihrem Rutschpathos irre zu werden.

Schon im Quartett versucht Elvira die Sphäre der Anna einzusaugen: Te vuol tradir ancor, so schlägt sie dies einsam klagende Motiv an, das sich durch den ganzen Satz in den Stimmen, im Orchester durchzieht, um ihm noch nachklingend seine mahnende Einheit zu geben. Aber während Ottavio durchaus in den ernsten Bann des gemäßigten Stils der Donna Anna gerät, versagt sich Elvira nicht einige koloraturfreudige Ausbrüche und findet sich teilweise mit Don Juan, der sie im Buffoton für verrückt erklärt, in diesem Genre zusammen. Die alte Operntradition muß noch besser eingefangen werden. Don Juan vermag es nicht, aber Mozart versucht es. In den beiden Finales und im Sextett ist das geschehen.

Das erste Finale, in vielen kleinen Stücken aneinandergereiht, sogar szenisch unterbrochen (man sollte es möglichst ohne Pause arrangieren), hat vier große Teile, die, wenn man es kurz sagen will, die Zerstörung des Tanzfestes in Don Juans Schloß durch den Geist der Rache und Verschwörung wachsend schildern. Zuerst idyllisches Vorspiel mit heimlicher Erregung: Masetto, Zerline, Don Juan, die liebliche F-Dur-Stelle, aus dem Palast dringen acht Takte des Konters, alle drei finden sich zusammen, aber nur musikalisch. Dann zweiter Abschnitt, die drei Rächenden kommen, eine innerliche Dreiheit, zitternde Bewegung im Orchester, das Menuett tönt aus dem Palast, Leporello ruft sie hinein, und der Augenblick ergibt ihr wundersames Terzett, zu dem alle Streicher schweigen, in einer absolut musikalischen Gesangschönheit, auf dem dunklen Fond der Bläser, wiegend und

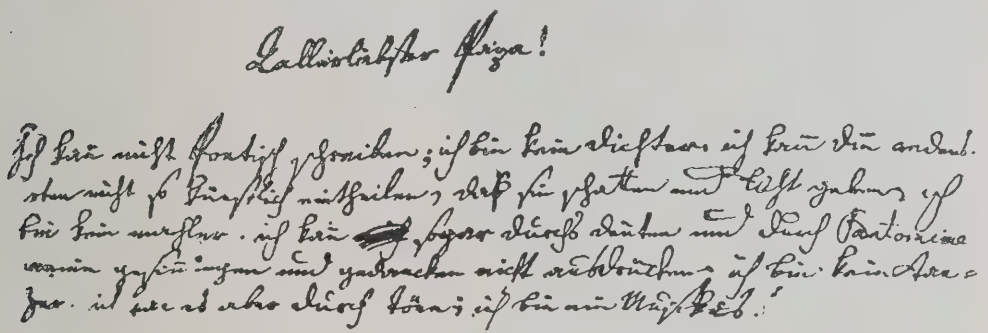
wechselnd und drohend und flaggend, Anna und Elvira einig in der Figuration und Koloratur, die sie aus ihrer Vergangenheit zu einer neuen zeitlosen Monumentalität verbindet. Das Fest, drittens, findet statt, und der Tanz erringt die Herrschaft, er kompliziert sich, nach der vergnügten $^6/_8$ Einleitung, zu einem Ensemble von drei Tänzen, dem Menuett für die Edlen, der Follia (Konter) für Don Juan und Zerline, der Alemana (Walzer) für Masetto und Leporello. Die Tänze, von verschiedenen Bühnenorchestern gespielt, staffeln sich, trotz ihres verschiedenen Taktes, ineinander ein. Der Schrei der verführten Zerline unterbricht diese Epoche und leitet den letzten Teil ein: den Sieg des Rachegesangs über das Tanzfest. Immer gewaltiger steigt das Drohen, Rollen, Fugieren, Schlagen der Angreifer gegen das Paar des stolzen Don Juan und des affigen Leporello an, immer breiter und breiter, die Katastrophe scheint vor der Tür — aber es geschieht nichts, sie treffen sich schließlich alle im gemeinsamen C-Dur, wie sie sich immer am Ende der katastrophalen Finales trafen und, statt zur Tat zu schreiten, bleiben sie im Gesang stecken. Der Tanz scheint besiegt, aber die Buffotradition hat sich doch durchgesetzt. Mozart muß weiter gegen seinen Don Juan streiten.

Das Sextett gruppiert sich um den als Don Juan verkleideten Leporello. Donna Elvira hat eine kurze Szene mit ihm, in Es, plötzlich Trompeten, D-Dur, Ottavio und Anna treten ein (welcher unsagbare Schwung in ihrer Gebärde), eine schleichend chromatische Figur senkt sich herab, wir sind in Es zurück, als C-Moll, Masetto und Zerline kriechen mit unter diese chromatische Decke, alle gegen Leporello, der dieselbe Figur in seine flehenden Finger nimmt — er wird erkannt. Alle andern schließen sich in rhythmisch knappen Maßen gegen ihn zusammen — che mai sarà! Und doch, so lächerlich sie den Moment empfinden, sie erheben sich zu einem absoluten, philosophischen, schicksalsschweren Stil, in Akzenten der Tonarten, im Wetteifern der Konturen, zuletzt fast in reiner Akapella-Mystik, immer wieder von dem tragischen Gefühl ihrer Mission aufbegeistert, die an dem Gesetz der Buffos zu scheitern scheint. Wird Mozart über Don Juan siegen?

Das letzte Finale beginnt lustig mit dem schmausenden Don Juan und hungernden Leporello. Die andern Don Juan-Opern brachten an dieser Stelle Toaste, die das Publikum apostrophierten. Mozart hatte eine geistreiche Idee: er läßt die Tafelmusik erst aus Martins Cosa rara, dann aus Sartis Fra due litiganti, endlich aus seinem Figaro spielen — in Worten gesagt, ihr kennt den Martin und den Sarti, deren beliebte Arien mich überall verdrängen wollen, euch, meine Prager, danke ich den Erfolg des Figaro, der mich stolz macht. Man stelle sich diese Wirkung bei der Premiere vor. Alle wiegen sich in Wohlbehagen, alle fühlen sich persönlich angesprochen

von diesem Komponisten, diesem Dirigenten, der einen Tafelschmaus beliebter Opernstücke veranstaltet, ein freudiges Murmeln geht durchs Theater — da öffnet sich die Tür, und der weiße Komtur erscheint, das Lächeln erstirbt, es hebt eine Szene an, wie sie noch keine Buffooper kannte, wie sie mehr Bedeutung und Erfolg und Zukunft für Mozart und alle Oper wurde, als diese Zitate je ahnen ließen: von Elvira, der Warnenden, von Leporello, dem Zitternden, vorbereitet, von dröhnendem Blech begleitet, auf schwerlastenden Akkorden, von klagenden ziehenden Streichern umgeben, eingehüllt in die Wolken steigender und plötzlich im Piano fallender Skalen, drängend, hart, steinern bis auf das unweigerliche D, ausweichend im Kampfe des No und Si, der nun einen neuen tragischen Klang erhält, durch Tonarten der Nähe flüchtend, in gewaltigen Schlägen zusammenbrechend und im D-Moll versinkend, vollendet sich das Schicksal Don Juans. In D-Moll? Im Momente seines Höllensturzes wandelt sich die Terz f in die Terz fis, das Moll in Dur, und ein heiterer Schluß in G setzt ein. Sie kommen alle, zu fragen, ein artiges Larghetto besänftigt den Schrecken, ein Endensemble vereinigt sie in einer Art kirchlicher Weltanschauung, in der die einzelnen Charaktere noch tiefer untertauchen als sonst in solchem Finale. An diesem Schluß hat man herumprobiert. Er wurde schon in alter Zeit ganz fallen gelassen, oder nur teilweise, oder in das Camposanto verlegt, oder durch ein Stück aus Mozarts Requiem oder gar fremde Kompositionen ersetzt. Aus der Sphäre dieser Oper muß er bleiben. Bei aller Tragik — Don Juan hat sich sein Los allein bereitet, und der Komtur tut nichts, als Gleiches mit Gleichem vergelten. Ja, eine Gewitteratmosphäre ist um Donna Anna, es zuckt und donnert, aber diese Wolken hängen nur über Don Juan, sie sind es nicht, die ihn treffen. Noch im Tode hat seine Buffoehre Macht genug, alle seine Feinde in versöhnlicher Stimmung zu vereinen und einen schönen Schlußgesang verfassen zu lassen. Sein Buffoschicksal liegt eingeschlossen in dieser Landschaft hoher und heiliger und tragischer Gefühle, die nun einmal erst erschaffen war, um dann ihre Menschen zu finden und zu erhalten, die nur ihren eigenen Gesetzen folgen. Es ist eine stehende tragische Landschaft, noch beziehungslos, noch unverbindlich, aber schön bis in alle Tiefen des Herzens, die hier gebildet wurde. Deutsches und Italienisches, Ernstes und Komisches, Virtuoses und Empfindungsvolles, Ausdruck und Stil haben von beiden Seiten an ihr gearbeitet. Die Insel ist im Meer geboren, und dort legt Donna Anna den Kranz auf Don Juans Grab, der für sie starb. Die Oper ist fertig. Mozart geht an das letzte Stück, die Ouvertüre. Er setzt die Klänge der Komturszene an den Anfang. Er gibt dem folgenden Allegrosatz ein drohendes, faustballendes, diatonisch absteigendes Motiv,

inmitten ritterlicher Zwischenrufe und neckischer Ablenkungen, er vervielfältigt, verstaffelt, verbohrt dieses Motiv, aber dann läßt er es milder werden, und bescheidener, und leitet mit sanfter Hand ohne Schluß in die Späße Leporellos hinüber. So zeichnete er seine Oper und seine eigene Bestimmung.



Ein Briefanfang von Mozart

Così fan tutte

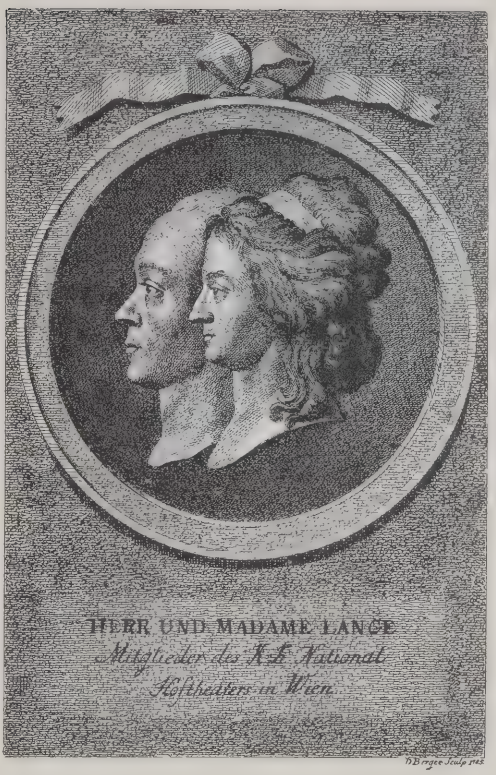
Zu einem sonderbaren Spaß wurde er einige Jahre später berufen. Così fan tutte erscheint von ihm, am 26. Januar 1790 in Wien. Ein Auftrag des Kaisers, und zwar mit diesem Text da Pontes, der ihm befohlen wurde. Wenigstens ein Auftrag. Glücklich war er nicht. Es fehlt an Geld, und die Frau kränkelt. Er hatte wieder mal eine Künstlerreise versucht und wäre beinahe in Berlin stecken geblieben, wo ihm der interessierte König die erste Kapellmeisterstelle für 3000 Taler angeboten hatte. Unnütze Träumerei, was geworden wäre, wenn er es annahm! (Ich glaube, er wäre von Intrigen erstickt worden.) Rechnerisch war er gar nicht, er schlug es ab, um in Wien zu bleiben. Der Dank des Kaisers war Così fan tutte. Wirklich nicht: tutti. Der Kaiser hatte wenig Ahnung von ihm. Er hätte ihm Goldoni und Molière vor die Füße legen sollen. Così wurde kein großer Erfolg. Es ist damals nur zehnmal in Wien gegeben worden. Dresden wachte erst an dieser Oper auf: es war 1791 dort die erste Mozartpremiere, aber bis 1812 folgte in der Originalform keine andere. Bis heute ist das Stück nicht populär geworden.

Man hat den Text dafür verantwortlich gemacht. Man sagte, zwei Liebhaber, die sich verkleiden, um kreuzweise ihre Bräute zu verführen und sich so von ihrer Untreue zu überzeugen, der Freund Alfonso als malitiöser Anstifter, die Zofe Despina als verkleideter Arzt und Notar, das sei zu unwahrscheinlich, ja sei zu frivol, um irgend jemanden zu fesseln: also unwahrschein-

lich frivol, durch die beste Musik nicht zu retten? Man änderte. Man machte Alfonso zu einem Zauberer, Despina zu einem Ariel; man schob eine lange Reise vor die Wette; man verkleidete statt der Liebhaber helfende Freunde; man ließ sie parallel verführen, statt kreuzweise; man verriet den Personen vorher ihr eigenes Stück, so daß sie die Täuschung nur vortäuschten. Oder man eliminierte den ganzen Text und setzte einen funkelnagelneuen unter die Musik, Barbier und Carré schoben Shakespeares Verlorene Liebesmühe unter, Scheidemantel hat soeben einen ähnlichen Versuch gemacht. Geholfen hat das alles nichts. E. T. A. Hoffmann war ziemlich der einzige, der das Stück als „Ausdruck der ergötzlichsten Ironie" verteidigte, in dem weisen Gespräch, das Dichter und Komponist in den „Serapionsbrüdern" führen. Man nehme es mir nicht übel, wenn ich mich ihm anschließe. Ich brauche nicht zu versichern, daß ich das nicht mit literarischem Kennerblick tue, sondern im Gegenteil, ich bin froh, daß ich dies Kennerauge zudrücken darf. Es ist mir möglich, die Unmöglichkeit dieses Stückes mit der ganzen Heiterkeit meiner Buffoseele zu empfinden. Ich weiß, sie verkleiden sich; ich weiß, das geht alles nicht und ist ein Spiel mit singenden Scherzen; ich weiß, daß das Leben ernst ist und die Wahrheit langweilig und die Logik tödlich und die dramatischen Gesetze nach einem Bremenser Kodex zu untersuchen sind. Aber ich fühle ein wenig von Don Alfonso in mir, der mit einem behaglichen Lächeln diese Künste, obwohl er sie kennt, spielen läßt, und, obwohl er sie verachtet, anstiftet, und ich bin imstande, mich so buffonesk zu stilisieren, daß ich alle Frivolität der Croisés und alle kleine Tierquälerei der Liebe wie einen Maskenscherz mir vormachen lasse, hinter dem ich ein Leben sehe, das ich vergessen will. Gern gebe ich dabei zu, daß der Librettist seine Sache noch viel besser hätte machen können, und ich stimme Jahn vollkommen bei, der den zweiten Akt für zu gleichmäßig hält und statt des Quartetts, in dem Alfonso und Despina die Parteien der Zögernden übernehmen, lieber ein großes verwickeltes Ensemble gesehen hätte. Aber da Ponte zu monieren ist weder ein Grund, mich zu entrüsten, noch mich zu langweilen, da ich ihn in Mozarts Gesellschaft finde. Sein einziger Mißerfolg ist die Unfähigkeit der Hörer, sich auf eine feine Ironie einzustellen. Mozart fand den inneren Ton. Die Leute finden ihn nicht.

Es ist eine köstliche Feinheit, eine spielende Ironie, mit der er diesen Maskenball der Wahlverwandtschaften in Töne setzt. Hinter den Figaropersonen hatte er Menschen gesucht, hinter Don Juans Frauen ein Schicksal, immer gesucht, nicht vollendet, denn er hatte keine Probleme und Tendenzen — hier suchte er gar nichts, sondern er spielte nur, und darum ist diese Oper vielleicht die problemloseste, aber auch die einheitlichste von allen

geworden, eine wunderbare Selbstzersetzung dieser Gattung, eine Vollendung der Ironie, ein Ziel des Buffowesens, das seine Wesenlosigkeit kennt und in schöner Musik befriedigt. Dieses Stück läßt sich vernichten, wenn man von Charakteren, Logik und Gefühl spricht, aber am nächsten Tag steht es wieder auf und lächelt uns so verführerisch an, daß wir uns schämen und fragen: wissen wir noch, was Wahrheit ist? Ist alles nur Spiel? Wäre es doch — —

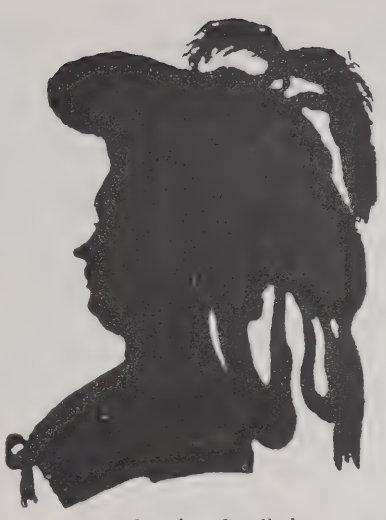


Herr und Frau Lange. Stich von Berger

Elvira ist zur Fiordiligi geworden, die Ferrarese singt sie. Doktoranden arbeiten über die Arien, die Mozart für einzelne Sänger und Sängerinnen schrieb, und rekonstruieren deren Stimmgattung aus diesen Indizien. Mozart verwechselt und vertauscht während der Arbeit die Rollen der Schwestern. Einmal ist Fiordiligi oben (da Ponte hatte ein Verhältnis mit der Ferrarese), einmal die Dorabella, die die Villeneuve singt, selbst wieder eine Schwester der Ferrarese. Dorabella ist entschieden impulsiver, Fiordiligi treuer und stolzer. Das Spiel verwechselt sie, das Spiel bringt den weicheren Ferrando zur herrischen Fiordiligi, den unbesorgten Guglielmo zur temperamentvollen Dorabella. Hat das Spiel vielleicht recht? Sie werden sich nach dem Austausch weniger gut vertragen. Denn dann beginnt das Leben, und hier ist noch die Kunst, die sie mit einer Fülle von Phantasie und Illusion beschüttet, an die sie sich gern erinnern werden. Wie schön war diese Ouvertüre, sie sagte nur Così fan tutte, und dann jagte sie die Instrumente in einem Wirbeltanz nacheinander, daß sie sich ihr Feuer holten, in dem sie das ganze Stück durch sprühten, so beweglich und zierlich und fein und verständnisvoll, die liebenden Klarinetten, die pochenden Oboen, die kriegerischen Pfeifen, die klingenden Pizzikati, die eitlen Hörner, die philosophischen Fagotte, alle sie, die den großen Vorteil haben, nicht sprechen zu müssen, was man von den Personen da oben verlangt, um ihnen ihre Gedanken nachzurechnen, die ihre ungefragt blühende Musik verraten. Wie töricht. Diese Musik blüht wie

die Wiesenblume. Ist Wolfsmilch unecht? Ist der Mohn ein Unkraut? Wir wissen nur noch, zu wieviel schönen Sexten und Terzen die Melodien dieser Paare führen mußten, wie zierliche chromatische Wendungen im Diskant lagen, wie viel neue und zarte Durchgangstöne in den Mittellagen, wie drollige Ecken die Akkorde bildeten, wie frisch die Tonarten sich ablösten. Diese unaufhörlichen Ensembles, in denen sich die Stimmen immer wieder in anderen Nachahmungen fanden und das Orchester immer wieder neue Farben ihnen hinterspannte. Zerstören wir uns nicht die Erinnerung durch die Erzählung aller dieser Feinheiten, deren unermüdlichen Zauber wir in unseren glücklichsten Stunden nur stumm am Klavier wiederherzustellen versuchen. Gab es eine hoffnungsvollere Zeit, als da wir in dem Quintett Abschied nahmen und uns eine nie gefühlte deutsche Romantik überschlich, von wiegender Begleitung getragen, langsam sich verdichtend, bis diese eine melodische Phrase sich von Fiordiligis Lippen löste, diese eine Melodie, die uns mehr rührte, als alle gesprochene Literatur es je vermochte? Und weißt du, dieses Motiv im folgenden Terzettino, dieses Flehen und Schmeicheln der Winde und Wellen, umwogt von flüssigen Terzen, umhaucht von weichen Harmonien, sagte es uns nicht mehr als alle Librettisten ahnten? Es kam irgendwoher aus weiter silberner Ferne, wo wir es kannten, als wir noch keine Menschen waren. Der gute Alfonso zitierte indessen Metastasio und sang immer so zweideutig sein finem lauda, Despina und die beiden Männer machten entzückende chromatische Durchgänge, wenn sie vor den Damen knieten, um in einem Walzer abzubrechen, Fiordiligi stürmte mit ihren weiten Intervallen in der Felsenarie los, Guglielmo überlegte sich, ob er sein anmutiges G-Dur-Liedchen singen solle oder die große Arie mit der Mythologie und den Nachtigallen, beide waren sie hübsch, aber schließlich entschied er sich für die spielende Grazie und reichte die pathetische Parodie dem Autor mit Dank zurück, der ihm lachend recht gab. Die Männer lachten im Terzett, Ferrando sang ein wundervolles Andante cantabile, dessen Motive das Orchester wie in einem gerechten Stolz auf ihre schöne Erfindung weiterspann und hochhob, die Herren wanden sich chromatisch in ihrer simulierten Vergiftung, in reizender Verwirrung, stakkato hüpfend, dann legato biegend, näherten sich ihnen die Damen, sie sangen gar erhebend und kunstvoll zusammen, Despina kam als Arzt, apostrophierte den alten Freund Mesmer, machte höchst amüsante altmodische Sperenzien, und es ging in reißendem Laufe dem Schlusse des Finale zu. Kinder, welch ein Finale war das! Welcher Bau, welches Tempo, welcher süße Zwang in unseren verschiedensten Maskeraden! Welcher Alfonso gibt uns heute eine solche Erziehung? Wir lebten unter einem Rausch von Rhythmus und Melodie, die unsere Fähig-

keiten, unsere Lust zur Musik gegeneinander trieb, daß wir kaum merkten, wie er sie dirigierte. Despina singt ihren verlockenden Walzer, die Damen nehmen sich die reizenden Phrasen vom Munde ab, die Herren eröffnen eine artige Serenade, Guglielmo und Dorabella finden sich in einem Duett von einer unbeschreiblich atmenden Süßigkeit, die beiden anderen machen ein großartiges Akkompagnato, Ferrando läßt das A von F-Dur und das A über C in fröhlichster Laune zusammenstoßen, Fiordiligi konzertiert mit den Hörnern, und eine Arie fällt ihr ein, deren erstes Motiv den Kuß Ferrandos verdient, der endlich nach vielen lustigen Liedchen, erhabenen Schmerzensschreien und witzigen à parts an einer prachtvollen Stelle der Partitur erfolgt. Was wollt ihr? Die Croiséküsse verraten den Parallelismus der Liebe, aber die Musik feiert gerechtere Triumphe. Die zwei Paare vereinigen sich im zweiten Finale zu einem Larghetto von solcher Pracht und Schönheit, daß man ihnen die Gedanken streichen müßte, die sie aussprechen. Nur die Gedanken, die Pflicht, die Loyalität bringen sie wieder auseinander, die im Gesang so zärtlich zusammenpaßten. Sie kleiden sich um, sie singen ihre Leitmotive, und die Komödie ist zu Ende, die Ehe beginnt. Was ist die Seligkeit des Buffo? Das Opfer der Vernunft an die Musik.



Catarina Cavalieri

Tito

In Prag ist am 6. September 1791 wieder eine Mozartpremiere: die Clemenza di Tito. Sie hatten sich dort gern an ihn erinnert und zur böhmischen Krönung des neuen Kaisers Leopold II. die Oper bei ihm bestellt. Er war nie mehr ganz froh und fühlte sich nicht sehr wohl. Er war wieder gereist, aber es kam nicht viel dabei heraus. Diese Musik mußte er ganz schnell machen, im Wagen, im Gasthaus. Der Text war der alte von Metastasio, den schon viele Großen komponiert hatten, er wurde etwas gereinigt und verändert, die Ensembles kamen hinzu. Besser wurde er schließlich nicht. Diese triefende Milde des römischen Kaisers gegen alle Kabale und Liebe seiner Umgebung, diese Intrigen, die immer zu früh kommen, und Arien, die immer zu spät kommen, können selbst als Festspiel keine Entschuldigung

finden. Sextus und Annius waren als Weiberrollen gedacht, das ganze Stück ist ein Weiberstück. Und wie regten sich die Zeitgenossen auf! Manche verglichen es im Ernst mit Torquato Tasso. Stendhal versichert in der kleinen (zum Teil entlehnten) Schrift über Mozart, Haydn und Metastasio: beim Titus könne man kaum die Tränen zurückhalten. Metastasio ist für ihn Ideal. Diese Klarheit ohne Träumerei! Metastasio sagt gleichsam: soyez heureux au fond de votre loge. Wie macht er das? Seine Technik sei so: es gibt sechs Personen, tous amoureux, der erste Sopran, die Primadonna, der Tenor haben jeder fünf Arien, patetica, bravura, parlante, demi-caractère und brillante, die ordentlich gemischt werden; der erste und zweite Akt schließen mit wichtigeren Arien, der zweite und dritte haben in schönen Nischen das obligate Rezitativ und das große Liebesduett. Fallt ihr, o Tränen? Nun, der Titus in der Mozartschen Form hat diese Regeln schon verlassen, er hat seine Ensembles und Finales. Weinet, weinet! Stendhal hält Idomeneus und Titus für die besten opere serie. Er sah Titus nach dem Rückzug aus Rußland, in Königsberg, wo sie zwanzig Tage ausruhten. Vielleicht war er besonders empfänglich. Er hält Mozart für eine Mischung von Geist und Melancholie, ohne jeden Humor. Così fan tutte hätte Cimarosa machen müssen — der kann badiner avec l'amour, die Liebe zerstört bei ihm nicht das Wesen der Menschen, wie bei den Deutschen. Gewiß, hier versteht man die südliche Laune Stendhals, das Unitalienische von Mozart — aber darum den Titus ernst zu nehmen, heißt den Schatten zum Lichte machen. Damals, 1814, verachtete Stendhal noch Rossini. Die Sevigné hatte gesagt, der Café und Racine werde vorübergehen. Sie hat ebenso recht behalten wie Stendhal über Rossini und Mozart.

In den Essais über Haydn zählt Stendhal einmal die Legenden der verschiedenen Komponistenmethoden auf: Gluck arbeite auf der Wiese mit Klavier und zwei Sektflaschen, Sarti im einsamen finsteren Zimmer, Cimarosa im Lärm der Freunde, Sacchini mit seiner Mätresse und seinen Katzen, Paesiello im Bett, Zingarelli nach der Lektüre der heiligen Väter, Anfossi beim gebratenen Huhn — jedenfalls schmecken alle Opern dieser Herren nicht so nach ihrem Milieu wie Mozarts Titus nach Post und Hotel. Er hat eilig etwas ziemlich Wertloses zusammengeschrieben und nicht einmal seinen Idomeneo, zumal er diesen später veränderte und verbesserte, erreicht. Was bleibt in Erinnerung? Die Melodie des Duetts von Annius und Servilia, gefühlvoll geschwungen, im Nachspiel auf sinnige Harmonien gesetzt. Vitellias zerrissene Sextusrufe im Terzett des ersten Akts. Die trauernden Ensembles im ersten Finale nach dem Kapitolsbrand. Einige rührende Wendungen in Annius' Trostarie an Sextus. Die schwere Ruhe der Szene, da

der verurteilte Sextus vor Titus erscheint: gleich wieder aufgehoben durch die unfreiwillige Komik des A-Dur-Allegro, das eines Buffo würdig wäre. Was noch? Das Menuett der Servilia ist ein reizendes Stück, weil es ganz herausfällt. Sextus' Reuegesang zu Beginn des zweiten Finales — es ist ein Klang darin — aber die Schablone siegt, Einfälle gibt es wenig, wahres Gefühl ist ausgeschlossen, kaum erkennt man Mozarts Züge. Seine Sonaten, seine Symphonien haben eine organisierte, steigende Entwicklung. Die Kirchenmusiken schon weniger. Die Opern sind ein Spielball. Man kann nicht mehr sagen, als daß er an diesem Tage die opera seria schnell noch einmal in die Hand nahm und für immer wegwarf. Metastasio kann zu Tüten gedreht werden.

Zauberflöte

Vierundzwanzig Tage nach dem Titus hatte Mozart die Premiere der Zauberflöte, in einem privaten, aber k. k. privilegierten Theater an der Wieden in Wien, das Schikaneder leitete. Schikaneder war ein Filou, wahrscheinlich ein sehr netter Kerl, frech, lebenslustig und eine Va Banquenatur. Vielleicht hatte er von einer Art Chanteclerdichtung, die er einmal verbrochen, noch einen Fundus von Vogelfedern übrig und erfand daraufhin den Papageno, den er selbst spielte. Den übrigen Text schusterte er aus dem Zauberflötenmärchen in Wielands Dschinnistan zusammen und fügte allerlei hinzu, wer weiß woher. Seine Ungebildetheit ist in seinen Versen monumental geworden, sein Leichtsinn in der Fabel des Stücks. Die Königin der Nacht wird mittendrin ein schlechter Charakter, im Augenblicke, da Sarastro, der ursprünglich ein böser Zauberer war, menschenfreundlich und freimaurerisch wird. Wohin die schönen drei Knaben gehören, weiß man nun schon gar nicht mehr: die Nacht sendet sie zum Geleit, aber sie führen Tamino und Pamina zum Licht. Monostatos, der Mohr, besinnt sich rechtzeitig auf seine Herkunft und desertiert zur Nachtkönigin. Die Mission und die Liebe Taminos sind miteinander so verquickt, daß die ursprünglich ganz dummnaive Pamina in schreckliche Verlegenheit kommt. Diese Widersprüche im Text haben die Philologen längst erklärt. Gerade als Schikaneder in der Arbeit war, kam in der Leopoldstadt Wenzel Müllers Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither heraus (die einen „zweiten Teil" zeugte, wie die Zauberflöte, wie Cosa rara, wie einst die Bettleroper und „Der Teufel ist los" und viele andere). Es war derselbe Inhalt. Um der Konkurrenz zu begegnen, drehte Schikaneder den Spieß um und leitete die Fabel in die heiligen Hallen Sarastros: es stimmte zwar nicht, aber er hatte die Neuheit

und die Brüderlichkeit auf seiner Seite. Und den Erfolg. Denn bei aller Haltlosigkeit wirkten der Volkston, die triefende Ethik, die überzeugende Symbolik von Nacht und Licht, und nicht zuletzt die vielen drastischen Späße und eleganten Ausstattungsmöglichkeiten so gewinnend auf die Sinne der Leute, daß sie auch bessere Geister irritierten.

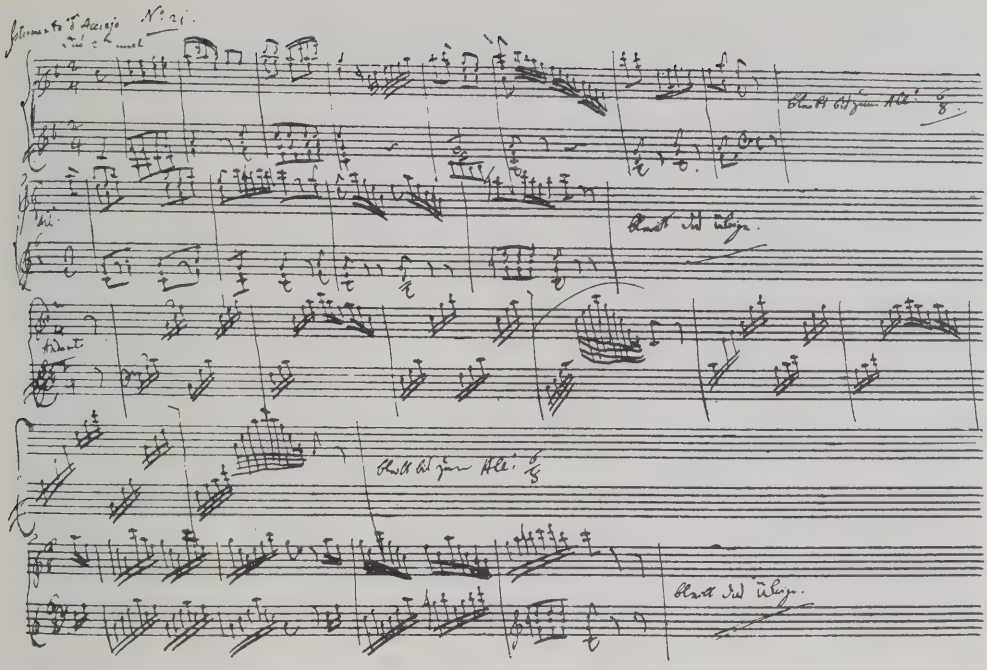
Die größte Frechheit Schikaneders war gewesen, sich an Mozart um die Musik für sein Stück zu wenden. Der größte Übermut Mozarts war, sich darauf einzulassen. Jenem half der Instinkt, diesem das Genie — eine lustige Brüderschaft, die das nicht mißzuverstehende Feuer einer Sängerin, der Papagena Madame Gerl, kräftig schürte. Mozart sitzt in einem Gartenpavillon neben dem Theater und arbeitet unter Klausur die Musik. Schikaneder verwirft dies, lobt jenes, manches wird mehrere Male vorgenommen, bis es dem Herrn Direktor gefällt. Die erste Aufführung hat einen mäßigen Erfolg. Aber langsam setzt es sich durch, und es wird der größte Sieg, den Mozart erlebte: volkstümlich durch alle Welt. Schikaneder schwindelt weiter. Bei der 135. Aufführung zählt er auf dem Zettel die 200. Er wird reich und baut sich davon ein neues schönes Theater mit seinem Bildnis als Papageno.

Mozart aber war tot, noch nicht ein Vierteljahr nach der ersten Aufführung, so unbegreiflich, wie er gelebt hatte.

Man sucht und reißt sich um die einzelnen Blätter der in die Partitur nicht aufgenommenen, von Schikaneder verworfenen Stücke. Man überschüttet die Zauberflöte mit allen Phantasien der Dekoration, von den ägyptischen Bildern bis zu den klassischen Edelarchitekturen, die Schinkel für Berlin entwarf, von den Stilisierungen Rollers in Wien bis zu den Prachtmonstren der modernen Technik. Und man nimmt den Arbeitspavillon Mozarts und setzt ihn als Museumsobjekt in seine Vaterstadt Salzburg.

In dieser Zauberflöte war uns eine Welt von Musik hinterlassen worden.

Ich sage: eine Welt — denn über diesem Libretto hat Mozart eine Summe von musikalischen Formen erfunden, die in ihrer Kombination ebenso einzig ist wie in ihrer liebenswürdigen Schönheit. Er hatte endlich wieder mal einen deutschen Text, ohne Rezitativdialog, ohne strenge Buffotradition, märchenfrei und zauberleicht, mit vielen Ensemblemöglichkeiten, gemischt aus Ernst und Spott, Moral und Kaprice, miserabel, aber dankbar, und er schlug ein Album auf, in dem jede Gattung ihr reizendes Plätzchen fand. Eine Welt von Musik, eine Welt als Musik — so mußte er von uns Abschied nehmen. Gehen wir diesen Garten durch, indem wir Schikaneder zurücklassen und die Mozartbeete ordnen, pflegen, begießen, diese Blumen des Unvergeßlichen.



Handschrift Mozarts: Zaubertlöte

Als Vorplatz empfange uns die alte feierliche, orchestische Einleitung, der Priestermarsch zum Beginn des zweiten Akts, melodisch ernst bewegt, koloriert von der Flöte, dem Fagott, dem Bassetthorn, gefüllt von Hörnern und Posaunen, die die drei hieratischen Akkordgruppen im Rhythmus des Freimaurerzeichens wiederholen.

Zum Wort leite uns über das große dramatische obligate Rezitativ Taminos mit dem Priester, im ersten Finale, ein ausgedehntes Akkompagnato von einer ganz neuen Kraft und Wahrheit des Ausdrucks, wenig stilisiert von den einfallenden unsichtbaren Chören, frei dem Inhalt der Sprache und der wechselnden Empfindung hingegeben.

Und schon sprießen die Lieder. Da ist Papagenos Vogelfängerlied mit der Rohrpfeife und den Hörnern, auf Harmonien süß sich schaukelnd, und vom Glockenspiel begleitet, sein „Mädchen oder Weibchen", das alten Choral- und Volksmelodien folgt. Da ist das Schnell-Lied des Monostatos, flokkiger Wirbeltanz der Stimme mit der Pickelflöte. Da ist Sarastros Isis- und Osirisarie, auf den tiefen Streichern, nur Bratsche und Cello mit sonoren Bläsern, vom Chor refrainiert, ein schönes Baßlied, das den ruhigen und ernsten Charakter dieses Registers auch melodisch in einer beglückenden Reinheit herausbrachte, die neu war, neu auch den Oberpriestern der Pariser Opern. Deutsch und gut sind alle diese Lieder, und sie geben der Zauber-

flöte ihren nationalen Halt. Und da ist das zweite Baßlied Sarastros, die heiligen Hallen, in denen eine romantische Luft wehte, die die Skalen der aus mächtigen Tiefen schön aufsteigenden Kantilene in einer träumerischen Großartigkeit belebte, wie Schatten und Kühle des Waldes.

Allmählich aber (denn eine ägyptische Landschaft ist in dieser Musik nicht) bewegen wir uns von dem französischen Marsch durch die deutschen Lieder in die Gefilde der italienischen Arie, wenn wir auch niemals mehr in ihre Neapeler traditionellen Bezirke gelangen. Paminas G-Moll-Arie, die Mozart nicht zu langsam nahm, ist das gefühlvollste Stück dieser Oper, getragen von einem unendlichen Wohllaut in schmerzvoll steigenden und bald versöhnten Septimen, auf einem dumpf pulsenden Orchester, das ihr wundervolle Tränen nachweint: nicht ohne das Pathos südlichen Temperaments und seine Lust, in Figuren sich zu ergehen. Tamino, da er ihr Bildnis bezaubernd schön findet, nimmt die Gelegenheit wahr, eine Arie in bewegter Rührung zu singen, die zwar frei und fließend in der Form ist, aber die Ornamentik italienischer Bauglieder zu vermeiden keinen Grund findet. In der C-Dur-Arie des ersten Finales spielt er sich das Ritornell selbst auf der Flöte und gestattet sogar ein baldiges Dakapo und eine Coda, die ins Presto stürzt, das einzige Mal, daß er seine italienische Erziehung offen eingesteht. Wir sind vor der Grenze der Bravour, die das Reich der Nachtkönigin ist. Sie zielt, ohne große Formbindung, auf die Koloratur, die in der Kehle von Mozarts Schwägerin Josepha saß. In der ersten ihrer Arien macht sie noch die solenne Entwicklung der Einleitung, des Rezitativs, des langsamen, melodisch gehobenen Satzes, des verzweifelten Allegro durch, um dann am Schluß mit einem Virtuosenlächeln ihre Kunstfertigkeit zu zeigen. In der zweiten Arie mischt sie schneller Pathos und Koloratur, die in doppelten Zügen einander folgen. Kein Mensch wird sie deswegen in Schutz nehmen, und Mozart hat sie früher gerichtet als sein Textdirektor. Aber im Garten der Zauberflöte stehen nun einmal auch diese Figuren.

Wir haben ihre Prüfungen überstanden und nahen uns dem Tapis der Ensembles. Es wächst in wunderbarer Vielgestaltigkeit auf. Das Edikt des Schweigens, das über den Tenor und seinen Baßbuffo zeitweise verhängt wird, hindert sie nicht sonderlich: denn singt man nicht Ja, so singt man eben Nein. Da stehen zuerst ein paar reine Duette. Papageno singt mit Pamina von den Männern und Weibern, welche Liebe fühlen: eine Situation, die der Regisseur retten kann, wenn er sich daran erinnert, daß diese Dame die Tochter der Nacht ist, aber eine Musik, die so einschmeichelnd und schmiegsam ist, daß man ihnen auch so die Sünde verzeihen wird. Dann das Duett der beiden Priester, das uns in C-Dur vor Weiberstücken bewahren

Schinkel: Dekoration zur Zauberflöte

soll, aber eine so verführerische Wendung nach G-Dur hat, daß wir der Erfahrung dieser Herren mehr glauben als ihrem Rate. Jetzt geht es in die Terzette. Die drei Damen haben die Schlange getötet und verlieben sich in Tamino, mit reizenden imitatorischenWendungen, die dritte immer höchst selbständig, mit rührenden Schlußbildungen, ein fein geschriebener und eingeteilter Satz, der gleich am Anfang uns das klangliche Symbol dieser Oper ins Ohr zaubert: weibliche Terzette. Ein wenig dahinter das Terzett, in dem Papageno den Monostatos erschreckt, da er der Pamina den Hof macht: ein rhythmischer Spaß ohnegleichen. Am Beginn des Finales das schöne Knabenterzett, so seltsam feierlich punktiert, ohne Kontrabässe, mit Posaunen, gedämpften Trompeten und Pauken, ein lichtes Himmelsbild. Und da sie zum zweitenmal kommen, eine ganz andere Farbe: irdisch heiter bewegt, so unnachahmlich lustvoll die Stimmen auseinander und gegeneinander fließend, das Orchester ein Heer von Schmetterlingen. Wie lieblich ist diese Gegend, welcher Duft und welche Anmut einer überirdischen Seligkeit! Welches Gleichmaß und welche Bescheidenheit! Aber bald dabei ist das Terzett Sarastros mit den beiden Liebenden, das wiederum ein Muster darstellt an dramatischer Bewegung und gegenseitiger Wendung im Fluß der vollendeten Musik. Wie sie sich bald zweifach, bald dreifach gruppieren nach der Stellung der Gefühle, wie sie jede Biegung des Gedankens mit einer neuen harmonischen Abzweigung und einer freudigen melodischen Blüte er-

widern, wie sie sich die Schönheit der musikalischen Phantasie in einer gemeinsamen Erregung untereinander teilen und wieder überraschend zurückgeben, wie sie beim Abschiedswort in einer plötzlichen Hingebung eine kurze Phrase in dreifacher Erhöhung zu einem wundersamen hängenden Blumenkelch hinzaubern! Regen wir uns ein wenig ab beim Terzett der Pamina und des Papageno mit Monostatos im ersten Finale. Es ist ein lockeres Buffostück voll schnell singenden Übermuts mitten in der Jagd, die Taminos Flöte und Papagenos Pfeife miteinander anstellen: der Glöckchentanz bringt die Mohren auf die Beine, und ein Duettliedchen im Volkston bleibt übrig, ach Schikaneder!, eine sprudelnde Folge lachender Musik. Das klinget so herrlich, das klinget so schön; nie hab ich so etwas gehört noch gesehn.

Aber schon erweitert sich der Garten. Da ist die wundervolle Gegend, am Beginn des letzten Finales, wo die drei Knaben in einem lyrisch reizenden Gesange den Sonnenaufgang verkünden, um sich bald in eine Szene mit der leidvollen Pamina einzulassen, die ihre Stimmen gegeneinander und wieder gegen Pamina und erregter mit ihr zusammen zu einem einzigschönen Gewebe verbindet, in immer neuen Gängen und immer rührenderen Rufen. Wir können nicht aufhören, in diesem Wohllaut, in diesem natürlichen Gegenspiel einer heiteren Traurigkeit zu wandeln. Doch schon locken uns die Quintette. Da ist das eine, wo die beiden Kandidaten der Seligkeit von den drei Damen ihre Geschenke, die Flöte und das Glockenspiel erhalten, aus einer Buffolustigkeit zu einem sinnigen Märchen entwickelt, das freundlich nachklingt. Und dann das andere, zwischen denselben Personen, wo die Damen ihre Helden so lange warnen, bis sie vom Teufel geholt werden — durchzogen vom Silberfaden einer synkopisch wiegenden Figur, die den Fond dieser wunderlichen Begebenheit belebt. Und erst die vielgestaltigen Ensembles des letzten Finales! Denn wir trennen gern die losen Stücke dieser Finales, um in ihren Bezirken frei nach unserer Wahl zu spazieren. Feuer und Wasser drohen als letzte Prüfung. Die geharnischten Männer mit Tamino, dann dieser mit Pamina, und beide mit beiden in einer schmeichelnden Figur, die sich um die Dominante dreht, wandeln durch des Tones Macht und tragen das Volkslied durch Feuer und Wasser, die von dem Marsch der Flöte bezwungen werden, so seltsam fremd und mystisch auf den Spitzen der Akkorde von Blechbläsern und den Schlägen der Pauke. Folgt mir gleich darauf in die große Papagenoszene, ein Tal von geschäftiger Lustigkeit und Betulichkeit, auch da er sich den Tod geben will, so schön aufschluchzend „drum geschieht es mir schon recht“, und immer wieder diese schluckende Phrase und Sterbewalzerchen und gar ein überzeugtes Moll — aber schon kommen die Knaben, das Glockenspiel ertönt, die Papagena steht da, und

Unzelmann und Ambrosch als Lux und Adam, in Schenks Dorfbarbier. Alte Berliner Lithographie

aus allen alten Erinnerungen aller Buffonarrenliebeleien wird ein Stakkato- und Plapperstückchen, Papageno, Papagena von porzellanener Puppensüßigkeit. Folgt mir in die nächste Szene: immer wieder ein andersfarbiges neugestaltiges Ensemble. Monostatos mit den drei Damen und der Nachtkönigin versuchen, in den Tempel zu dringen: ein ergötzliches Motiv von dämonischer Tapsigkeit begleitet sie bis zur Versenkung. Durch grüne, gelbe, schwarzeBeete lustwandeln wir, und die reizende Verwirrung der Stimmen löst sich in eine wohlgeordnete musikalische Regie auf. Die Wäldchen der Chöre, lauter verschiedene Wäldchen, umfangen uns jetzt. Der einfache Isis- und Osirischor, auf tiefen Streichern, metallischen Bläsern, von Flöte und Oboe konturiert, erhebt sich wie ein würdiger Hain. Der Chor der letzten Apotheose spielt als freudige, ins Allegro sich steigende Bewegung, ein Schwingen von Zweigen. Der Schluß des ersten Aktes hat die Elemente des Finales in schneller Dramatik auf nivelliertes Terrain gesetzt: in herzlicher Rührung Sarastro mit Pamina und Tamino, von kitzelnden Lüften gehetzt Monostatos, alle im heißen Wechselspiel ihrer Empfindungen, von Jubelchören, gerahmt. Welche Blumen pflücken wir dazwischen! Aus dem Herzen Sarastros blüht es und glüht es im zarten Leuchten der Melodie. Wir sind reif, daß uns der Meister auch in die Regionen der strengen und gebundenen Musik führe. An der Grenze des Kirchlichen stehen die Gesänge der geharnischten Männer vor den Wasser- und Feuertoren. Sie singen einen Cantus firmus als Choral, umspielt von fugiertem Orchester und tropfendem Ornament in altem Stil, vielleicht sogar nach einem Muster des Kirnberger. Wie aufrecht sie stehen in dieser flirrenden und bunten Welt! Aber die Fuge, das äußerste System der gesetzmäßigen Kontrapunktik, erleichtert sich zu einem transparenten Spiel neckisch absichtlicher Stimmen in der Ouvertüre, die zwischen den Priesterposaunen aus einem überbrachten Motiv, wohl von Clementi, in allen Mustern der Schule und doch so genial frei im leichten

K.K. priv. Wiedner Theater

Heute Freytag den 30ten September 1791.

Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen

Zum Erstenmale:

Die

Zauberflöte.

Eine grosse Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

Personen

Sarastro, Tamino, Sprecher, Erster, Zweyter, Dritter, Königin der Nacht, Prinzessinn ihre Tochter, Erste, Zweyte, Dritte, Papageno, Ein alter Weib, Monostatos ein Mohr, Erster, Zweyter, Dritter, Priester, Sklaven, Gefolge.

Hr. Gerl, Hr. Schack, Hr. Winter, Hr. Schikaneder der ältere, Hr. Huber, Hr. Urbil, Mad. Hofer, Mlle. Gottlieb, Mlle. Klöpfer, Mlle. Hofmann, Mad. Schack, Hr. Schikaneder der jüngere, Mad. Gerl, Hr. Marinelli, Hr. Gleich, Hr. Frank, Hr. Starke,

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklicher K. K. Kammerkomponist, Herr Mozard wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stücks, das Orchester heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwey Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno noch wahrem Kostum gestochen ist, werden bey der Theaterkasse vor 30 kr. verkauft.

Herr Stadt Theatermaler und Herr Architekt als Dekorateur schmeicheln sich auch den vorgeschriebenen Plan des Stücks, mit möglichsten Kunstverstand geordnet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Zettel der Uraufführung der Zauberflöte

Wurf aller Beantwortungen und Engführungen und Verstaffelungen des schnellfüßigen Themas das letzte Zauberland der Musik eröffnet. Einen herrlichen Weg sind wir bis dahin gegangen, oft umgekehrt als der Weg Schikaneders, nicht in den Tempel, wo Tamino die Tochter der bösen Nacht aus Liebe zum Licht führt und sich zur Erkenntnis der Menschlichkeit reift, sondern einen anderen, viel schöneren und aussichtsvolleren Weg, den Mozart uns durch die Welt der Musik führte und dessen Lehre heißt: mache dein Leid zum Lied und deine Widerstände zum Ensemble. Wir sinken vor dir auf die Knie, göttlicher Mann, und danken dir, daß uns dieser Garten täglich geöffnet ist. Niemals wirst du gestorben sein.

Andere Deutsche

Ich spiele Mozart weiter, während ich mich mit den Buffoleuten und Singspielkomponisten beschäftige, die ungefähr in seiner Zeit gearbeitet haben. Während ich ihn spiele, entdecke ich täglich neue Feinheiten, geniale Züge seiner Faktur, überraschende Details, reizende Einfälle, treffende Ausdrücke, die ich in der Partitur lasse, um durch ihre Darstellung nicht ein Buch zu erdrücken, das ihm nicht mehr bieten kann als einen Gruß. Bei seinen Mitbewerbern habe ich diese Gewissensregung selten. Die Geschichte hat recht und billig gesiebt. Sie versinken sämtlich gegen seine Bedeutung, und es bleibt nicht sonderlich viel zu notieren, was als interessant oder merkwürdig der Nachwelt zu retten wäre. Welche Namen und Werke stehen da herum, um zunächst mal in der deutschen Gegend zu bleiben. Haydn selbst streckte gern die Waffen vor Mozart, den er mit ganzer Gerechtigkeit bewunderte, und machte nicht viel Redens von seinen Opern, die meist für den Privatbedarf Esterhazys geschrieben waren und selten für unsere Zeit aufgefrischt wurden. Reichardt, der Überzeugte, und Himmel, der Bonvivant, schreiben eine Unzahl von Operchen für ihre Residenz Berlin, gern darauf beschränkt, das Singspiel zu einem Liederspiel zu machen, das ist ein Schauspiel mit eingelegten Liedern, wie es Goethe empfahl und mehrfach, zu bescheiden für die Literatur und für die Musik zu wenig ergiebig, versucht hat. Benda, der berühmte Melodramenkomponist, Vogel, der Gluckianer, der Bonner Neefe, der biedere Zumsteeg ruhen mit ihren ernsten und komischen Opern im Archiv der Geschichte. Ein wenig lebendiger winkt Dittersdorf zu uns herüber, schon weil er sein Leben, das sich an kleinen und sonderbaren Höfen abspielte, so nett beschrieben hat. Sein Doktor und Apotheker, die ihre Kinder unter Spaß und List verheiraten müssen, ist noch nicht ganz

tot. Und das Stück ist wirklich recht hübsch. Gut verzwickte Ensembles sind darin, mit wirksamen Buffozwischenrufen, gefühlvolle Nachspiele, die angenehme Folge diatonisch steigender Phrasen, viel Eilen und Schlagen und Drehen des Buffostils, auch das beliebte lateinische Kanonisieren, viel Malerei von Trunkenheit, Verlegenheit und Einschlafen, gute rhythmische Kunststücke in italienischer Art ohne sonderliche Melodieblüten, genügend Koloratur und Dakapogewohnheit, alles italienischer als Mozart, dessen Gefühlstiefe keiner hat, und doch wiederum von deutschem Klange im Lied- und Volksmäßigen. Das Anfangsquintett auf den schönen Abend mutet uns wie einer jener populären Chöre aus der Verkauften Braut an. Die Marschtanzlieder Sichels „Wenn man will zu Mädchen gehn" und „Nur nicht lange sich besonnen" pulsieren. Berühmt ist die Steigerung des gesamten Orchesters und Personals im ersten Finale auf einer erst von unten, dann von oben genommenen, dauernd wiederholten Quarte der verschiedenen freudig und ängstlich pochenden Herzen, und ähnlich ist eine repetierte Skalenfigur im zweiten Finale beim Erscheinen der Polizei, nur noch viel pedantischer. Diese Phrasenwiederholungen lähmen ihm oft das Drama, und das Sextett leidet unter dem gleichmäßigen Takt, den Mozart, wenn er auch äußerlich oft nicht viel abwechselte, doch innerlich stets so weise vermied. Am besten bleiben bei Dittersdorf lustig bewegte Duette, wie hier zwischen Krautmann und Gallus das amüsante Duett über den Wert des Arztes, oder das Schimpfduett zwischen Doktor und Apotheker, das der Kern des Stückes ist. Der „Hieronymus Knicker" ist zweifellos schwächer: die Geschichte eines Geizhalses, der durch ein Liebespaar hintergangen wird, ebenso von Stephanie d. J. zurechtgemacht. Das sehr nette erste Finale habe ich einmal mit Vergnügen in einem Konzert gehört: Personen, die immer mit demselben Motiv nacheinander im Finstern auftreten, mit einer reizenden französisch-eleganten Finalefigur in G-Dur, die sehr graziös zum Schluß abfällt, mit dem altmodischen Nachtwächter und der großen Steigerung Pum, Pum, Knall. Eine Parodie auf die Opernrezitative mit Blitz, Donner und Meer, oder auf das Zitieren von Geistern (hier ein türkischer Hokuspokus), oder von dem tauben Filz, der Donner, Glocken, Kanonen, Trompeten, Ochsen, Orgel und Nonnen, Trommel und das ganze Orchester mit der nötigen Instrumentalmalerei hört, nur die Sänger versteht er nicht, was sie sagen — solche Parodien sind in dieser Zeit typisch, typisch wie alle diese Soldatenlieder oder die Liebesszenen mit Ja, Ja, Nein, Nein, oder die abgehaspelten Schnellmelodien: Mein Onkel ist ein halber Narr, hat niemals Gold und Geld genug (wiederholt), und Gold und Geld und Gold und Geld und Gold und Geld genug (Achtelpause), niemals Gold und Geld genug. Mit

mehr oder weniger Witz wird der Prozeß der Buffomelodie ausgestattet: erst ein Vorspiel, dann erhebt die Stimme ihre Kantilene, dann legt eine bewegte Figur los, die Stimme holt sie ein, sie rasen um die Harmonien, drehen sich zuletzt um Tonika und Dominante, die Stimme fliegt plötzlich auf, wirft ihre Koloraturen über die Stackete der Akkorde und trumpft schließlich auf Unterdominante, Oberdominante zur Tonika, das Orchester spielt den Rhythmus nach, man tanzt ab. So ist im allgemeinen der gute, liebe, schlaue Dittersdorf. Er lacht und weint mit Berechnung. Im „Roten Käppchen" das Lied „Es war einmal ein alter Mann" oder Hedwigs Arie „Ach höre mich, Bruder", in der „Liebe im Narrenhaus" wenigstens in einigen Teilen des zweiten Aktes ist viel echte Volksart, oft ist so etwas wie die Vorstufe zu Lortzing geschaffen, bei allem Gedudel und Gefiedel ein gewisser kultivierter Bürgerton, das Arienlied mit der banalen Lebensweisheit.

Die Operettenmischung dieses Genres scheitert für unseren Geschmack oft an der unglaublichen Albernheit der Texte, die immer irgendeine listige Heirat mit Erpressungen und Verkleidungen schildern, und der Langmut der Musik, die zwischen der Posse und dem Lied sich ohne viel eigene Schwerkraft hin- und herstoßen läßt. Ein schlechtes Beispiel ist Schenks seinerzeit so berühmter Dorfbarbier, trotz der Liedchen des Barbierlehrlings und der Suschenpolonäse, ein übler Wechselbalg. Als ein viel besseres und reinlicheres Muster empfiehlt sich der urwienerische Wenzel Müller, der an dem Leopoldstädter Theater Operette nach Operette verzapfte und doch nicht die Puste verlor. Nimmt man's nicht zu schwer, wird man an seinen „Schwestern von Prag" heute noch ein tänzerisches Vergnügen finden. Der Titel ist gesucht, der Inhalt derselbe wie alle diese Stücke. Frische Couplets, lustige Lieder, nette Parodien zeugen von einem einfachen, aber unverdorbenen Geschmack. „Ich bin der Schneider Kakadu," singt Schneider Krispin, „Ich bin der Doktor Sassafras," singt der verkleidete Liebhaber und kopiert das Thema der Zauberflötenouvertüre. Sein Diener verkleidet sich als Tante aus Prag und gibt eine ergötzliche illustrierte Beschreibung seiner schwierigen Postfahrt zum besten, in Falsett parodierend, in einer Koloratur zusammenbrechend. Ein Ständchenensemble von vormeistersingerlicher Art füllt das erste Finale. Eine Flöte wetteifert mit einer Geige, ein Diener kommt die Posaune machend, Krispin dazu mit einer Leier, Kaspar (der alte Kaspar-Hausknecht) gar mit einem Hackebrett, und Flöte, Geige, Posaune, Drehleier und angehendes Pianoforte mit den p. p. Gesängen ihrer Herren veranstalten einen nächtlichen Spaß, der nicht nur in eine Keilerei übergeht, sondern auch seinen Nachtwächter findet.

Wie lieb ist es, in diesem Zusammenhange auch Schuberts gedenken zu dürfen. Die Opern, die er uns hinterließ, sind entweder Bruchstücke oder keine Dramen, so durchsättigt von seiner frühlingsgrünen Lyrik, daß sie kaum auf beiden Beinen stehen können und im musikalischen Rausch den Boden unter den Füßen verlieren, so schön empfunden, so lang ausgedehnt, so herzlich bühnenlos. Mit dem „Häuslichen Krieg" haben die Rettungsversuche noch das meiste Glück gehabt. Schon weil das textliche Motiv sich auch sonst bewährte: das Lysistratamotiv vom Streike der Weiber gegen die Männer, hier kriegerische Ritter, die sich mit einem Gegenstreik rächen, der sehr hübsch eingefädelt wird, bis alles aus Liebe und Güte sich zum versöhnlichen Schlusse wendet. Immerhin mal etwas anderes, von Castelli mit mehr Geschick als Witz in einem Akt zurechtgemacht. Aber ein Schubert vom ersten bis zum letzten Takt. Er läßt die Leute eben seine Lieder und Ensembles singen, und im übrigen wartet er mit der Aufführung bis 33 Jahre nach seinem Tode. Ein Duett zwischen dem Dienerliebespaar ist die Einleitung, mit jenen entzückenden, lächelnden, überraschenden Wendungen in die Tonika zurück, die seine Physiognomie verraten. Nun die gefühlvolle schöne Romanze der liebenden Helene, ein melancholisches F-Moll-Stück mit dem erheiternden Schluß in Dur. Jetzt das Ensemble der beratenden Frauen, in eine Polonäse eingefügt, von der Gräfin geleitet, ins Weinerliche umschlagend, zuletzt ein eifriges Allegro, mit einer Melodie zum Küssen, neckischem Spiel um die Dominante, lustiger Stimmenjagd. Und noch ein zweites Frauenensemble, ein Schubertscher Frauenchor, die Verschwörung, so fein disponiert, Flüstern des zukünftigen Glücks, wiegende Hoffnung, ein tränendes B, das das Nachspiel schon in H auflöst. Aber schon erklingt der Marsch der Herren, ein Kabinettstück Schubertscher Tanzbehaglichkeit. Nun umgekehrt das erste Männerensemble, vielfach gewendet, Solisten mit dem Chor spielend, alle so musikfroh gegeneinander, bis zum übermäßigen Es-Dur-Akkord, der ihnen ordentlich eine ernste Miene gibt. Jetzt Frauen und Herren zusammen, eine gereimte Lyrik im Austausch schöner Musik, an der sie sich nicht satt singen können, mit dem plötzlichen Sonnenlicht auf dem C-Dur-Akkord, allen möglichen Tanzrhythmen, großer Baßvergnügtheit, melodischen Einfällen von göttlicher Ungeniertheit und einem süßen Ausklingen im Orchester, das dramatisch wird, wo es abzieht. Der meistliebende Herr und die meistliebende Dame singen ein Duett in einem heißatmenden, kurzgebundenen Dreiachteltakt, in wohlerzogener Symmetrie, trotz einer gewissen Steigerung über umspielte wachsende Dominanten, die Wagner lieben lernen sollte, auf einer None jauchzend im schnelleren Nachsatz — gab es in Opern sonst diesen Ton? Ritterlich,

deutsch, innig — es bilden sich Sphären. Der meiststreikende Herr und die meiststreikende Dame folgen in einer Doppelarie, deren Refrain „Für dich" die lyrische Disposition gibt — woher kennen wir diesen Ton? Das deutsche große Lied ist in die Oper eingetreten, Schubert, Schumann — wo sind wir? Wir sind in einer Singspieloper alter Zeit mit deutschem Dialog und elf komponierten Nummern, die ein musikalisches Genie, das das größte der Welt geworden wäre, hätte es nicht so frühen Tod gefunden, vom Tanze, vom Liede, von keimenden neuen Landschaften her, beglänzt. Das Finale bringt eine strahlende Polonäse, einen zuckenden Marsch mit dem Akzent auf der None, einen seltsam skandierten Doppelchor mit herausblühendem Sopransolo, ein B-Dur-Quartett mit dem Erdgeruch alter Volksbildkraft und einen schmeichelnden Wechselschlußchor, wie ein Abschiedsständchen. Sprach ich schon einmal von den Vorklängen der Verkauften Braut? Hier sind sie in deutscher Schlichtheit. Wienerisch-deutsch. Was zwischen den Buffospäßen und Coupletliedern aller dieser Leute in heimlicher Lyrik lag, einsam, unaufdringlich, bühnenfremd, auch sonst ohne Anspruch, ohne Programm und Problem, ohne Kampf und Erlösung, nur so musikalisch, so schön und so ewig — wer weiß, was es war, gewiß keine Oper.

Aber Weigls Schweizerfamilie war sicherlich eine Oper und hatte rasenden Erfolg: Ein Rührstück, schrecklich in die Länge gezogen und vielleicht zum erstenmal ganz berechnet auf die eigentümliche Kraft der Musik, Unausgesprochenes zu sagen, Erwartetes zu vollenden. Die Schweizerfamilie ist vom Gutsherrn aus Dank für seine Lebensrettung nach Deutschland verpflanzt worden, er hat ihnen eine künstliche Szenerie nach dem Muster ihres Heimatdorfs aufgebaut, aber leider vergessen, der jungen Emmeline ihren Liebsten mitzutransportieren, über den sie nicht spricht. So bewegt sich in diesen Erwartungen das erste Finale, gut und recht gearbeitet. Der Liebste kommt ganz von selbst, wird ihr aber noch nicht gezeigt. Letzte Szene: Großes Melodram, leitmotivische Erinnerungen an die ganze Oper, sie naht sich schweigend seiner Hütte, es tönt eine Schalmei, sie nimmt deren Melodie solo auf, er singt solo dazu, das Orchester beteiligt sich allmählich, sie sehen sich, sie duettieren, der Vater singt noch einmal das Schalmeimotiv, und alles wird, wie es in jeder Oper wurde — auf diese originelle und nicht unrühmlich gearbeitete Stelle wartete das ganze Stück. Tränen und Applaus. Auch dies gebe ich als ein Muster seiner Gattung, des idyllischen Rührstücks, das seine unwiderstehlichen Reize durch die Musik erhöhte. Heute lächelt man, wo man einst weinte. Sauberer als unsere Rühroperette ist es immer noch gewesen. Und man wird einst weinen, wo man heute lächelt.

Die romantische Farbe, die Volksstimmung, das Rührende und Bewegende, das Moralische und Sinnige, das zwischen den Touren der Buffos von jeher in diesen Opern schimmerte, will sich gestalten. Figaro ist ruhig geworden, die Revolution hat gesiegt, die Reaktion macht gefühlvoll. Die Zauberflöte hatte nicht nur schön, auch zeitgemäß gespielt. Wieder wendet Goethe, der einen dunklen Trieb zu dieser spielenden Ethik hatte, seinen Sinn dorthin. Er versucht, nachdem er seine Singspiele Mozart gern geopfert hatte, die Zauberflöte seinerseits fortzudichten, und das erhaltene Fragment spricht von der hohen Vergeistigung Sarastros, der Lichtwelt der Flöte, der Rache der Nachtkönigin, selbst von Papagenos Beruf — es war so innerlich voller Musik, daß es keine äußere mehr brauchte und fand. Der banalere und erfolgreichere Fortsetzer der Zauberflöte hätte am liebsten für Tamino und Pamina noch einen wahren Lunapark von Prüfungen erfunden, die sie zu bestehen haben, um der letzten Rache der Nachtprimadonna zu entgehen. Er begnügt sich mit einem Labyrinth, einer Papagenofamilie, diversen Teufeln und einem großen Kriege beider Parteien, der im Zweikampf Taminos mit Typheus, dem Nachtbräutigam Paminas, für Sarastros Weltanschauung ruhmvoll endet. Peter von Winter, der vielgereiste Münchener Meister, komponiert dies „Labyrinth“ als zweite Zauberflötenoper, freilich, zu seinem Glück, ganz unmozartsch, mehr in Stil der großen Pariser Oper, mit mächtigen dramatischen Aufschreien, viel Maestoso, Doppelchören und dem ganzen szenischen Apparat der Hochoper, den er auch in seinen „Pyramiden Babylons“, wo eine halbe Stunde Mädchen am Seil schwebend zu singen haben, nicht gespart hatte. Im übrigen ist die Musik nicht so schlecht. Er benutzt Mozarts Posaunenmotiv der Priester und das Rohrpfeifenmotiv Papagenos geschickt leitmotivisch, mit viel Variation und Gelenkigkeit, schlägt aus den drei Damen (die hier in Venus, Amor und Page zur Verführung Taminos verwandelt sind) neues Kapital, macht sehr artige Papagenostückchen, entwickelt die Baßsphäre Sarastros zu neuen Wirkungen, arbeitet für das Gefühl kräftig mit Vorhalten verminderter Septimen und hat eine gewisse harte und anständige Hand bei der Faktur der Ensembles: wie sich im Labyrinth Taminos und Paminas Stimmen suchen, über der punktiert rückenden Phrase der Königin der Nacht, das ist aller Ehre wert. Winter steht zwischen der Singspielzauberoper und dem kommenden historischen Musikdrama, Fäden, die sich über Gluck von hierher nach dorthin herüberziehen. Sein bekanntestes Werk, das Unterbrochene Opferfest, von 1796, bereitet die historische Prunkoper vor, aber ist musikalisch viel schlechter als die fortgesetzte Zauberflöte: ehrenwert wieder in der Arbeit, aber bodenlos leer, in hohlen Choreffekten und Bravourismen, im Ausdruck ganz unpersönlich.

Ein Engländer ist durch Schicksale beim Inka von Peru (die Peruaner singen ein Leitmotiv Kohe, Kohe) Feldherr geworden, er wird aus Eifersucht verraten, zum Holzstoß verurteilt, zuletzt gerettet; alle nötigen Liebhaberinnen, Gespielinnen, Intriganten, Freunde, Priester, Buffodiener sind ihm zugegeben. Ein peruanischer Metastasio. Schließlich war der ungemeine Erfolg dieser Oper ein Rührerfolg, unterstrichene Menschlichkeiten, die in dem exotischen Aufputz besonders erschütternd wirken mußten, zumal man gewöhnlich alle Buffoarien wegließ. Man trennte, was Mozart vereint hatte. Damit rührte man wohl Instinkte auf, aber überlieferte das Werk seinem Schicksal. Heute sind alle diese Vorgänge nur die Folie für Mozarts Größe, der durch die Macht der Musik Freuden und Leiden dieser Welt aus Einem erfassen durfte und darum allein geblieben ist.

Andere Italiener

Aber auch Form und Inhalt dieser Welt — darum mußten ihm die Italiener weichen, die nichts als Form geworden waren, tadelloser Bau, spielende Technik, gewiegte Routine. Es sind silberne Stäbchen, die in der italienischen Buffooper klingen, Klang als Instrument, Klang als Stimme, auf dem Papier ein trockenes Notensystem, auf der Bühne lebende Sinnlichkeit. Eine anmutige Konvention schaltet das allzu Persönliche, allzu Vertrauens- und Gefühlsselige aus, kaum achtet man noch auf schöne Verse, die einst Metastasios Eifer und Stolz gewesen waren; die Deklamation, im Deutschen fast immer grausam, erleichtert sich hier durch die neutralen Valeurs einer wohllautenden Vokalisation; Parlandorezitative beflügeln gewöhnlich den Dialog — Hauptvergnügen ist die Situation, ihre scharfe rhythmische Fassung, die vollendete Form ihrer musikalischen stilisierten Faktur. Maestro di musica, finta pazza, pazza per amore — die Stoffe kehren unendlich wieder; nicht neu, sondern unterhaltend zu sein, bei geringsten Voraussetzungen, ist Aufgabe und Genuß. In Stradellas uraltem Duett quel tuo petto di diamante gibt es schon das No, no — si, si als Pointe der Imitation, es ist tausendmal wiedergekehrt. Schon dort fand man dieselbe Phrase, mit der Papageno sich aufhängen möchte, Mozartsche Wendungen trifft man bei Guglielmi, Anfossi, Sarti, Traetta, aber zwischen dem Geloso in cimento, dem Cavaliere errante, und Mozart bleibt doch derselbe Unterschied, wie zwischen seiner empfindungsvollen Figaro-Gräfin und der kalten Gräfin in Sartis Fra due litiganti. Mozart hat Herz, die Italiener haben Konvention. In Hasses Numa Pompilio gibt es ein reizendes, wortspielendes Duett

Die Persiani als Rosine. Lithographie von Lacauchie

zwischen Marcantonio und Pimpinella über die zukünftigen Kinderfreuden — und doch sind Papageno und Papagena eine Stufe höher. Die Anlehnungen, die Zitate sind Zeichen der äußeren Verwandtschaft, und doch ist es nicht dasselbe, wenn Traetta im Cavaliere errante die Orpheusarie Che farò zitiert und Mozart im Don Juan Martins Cosa rara. Glaubt man, daß Martins Bauernszenen auf diejenigen des Don Juan gewirkt haben? Die Cosa rara ist nicht übel, man versteht den immensen Erfolg der Oper dieses vielgewandten Spaniers. Wir ziehen sie dem noch erfolgreicheren, aber schwächeren „Baum der Diana" vor. Man könnte fast für jede Cosa rara-Stelle Parallelen Mozarts finden, und doch ist es nicht dasselbe. Die glänzend straffe Form, die ernsteren Mollweisen, die schäkernden Duette des zweiten Liebespaares, die dramatischen Ensembles, die Finsternisscherze, die Zittoliedchen, das Buon-Giornowünschen, die Schauerarie von der Eifersucht, der Anfang der A-Dur-Arie der Lilla — es ist die Brücke von Mozart zu Rossini, Musik, die existiert, indem sie klingt, ohne jeden Rest von Unschuld, aber in Liebkosungen, die ihre Wirkungen den Erfahrungen der großen Welt angepaßt haben und nicht durch Prätention zerstören, was sie durch Haltung und Kennerschaft gewinnen. Kein Wunder, daß diese Genüsse, die im Augenblick lebten und nur wie durch ein leichtes Netz einer allgemeinen Amüsementsverfassung gehalten wurden, im Dasein der Oper aufrauschten und vergingen. Portugal, der genannteste portugiesische Komponist, amüsierte fast jedes Jahr seine Landsleute, die Italiener, die Pariser, die Brasilianer mit einer neuen Oper in diesem Genre — — er ist nicht mehr. Fioravanti hatte einen Riesenerfolg mit seinen „Dorfsängerinnen", es gab da die beliebte Parodie des ernsten Gesanges in karikierten Musikstunden, die Parodie einer Opernaufführung, oder das Dirigieren einer Symphonie, indem die einzelnen Instrumente moniert werden, Soldatenangstarien, Finalestörungen durch plötzliche Ehemänner, alles ohne viel Erfindung, aber mit dem nötigen Temperament und rhythmischen Witz. In Paers „Kapellmeister" war solche Musikparodie der Hauptinhalt bei einem unbeschreiblich albernen Text: zwei Soldaten verstellen sich als Musiker, um das Mündel des Kapellmeisters zu kriegen. Schon sieht man überall die Linie des „Barbiers". Duette mit Persiflage der italienischen Aussprache, Gesangstunde, Soldatenangst, Gourmandie, das sind die typischen Beigaben zu einer großen Szene, in der der Kapellmeister seine eigene Oper Antonius und Cleopatra beschreibt, mit Nachahmung des Orchesters, der malenden Instrumente, des italienischen Vortragstils, er mimt den ganzen musikalischen Verlauf und Erfolg des Stücks als Oper in einer Oper! Paer, viel herumgeworfen durch Venedig, Wien, Dresden, Warschau, Paris, ist einer der Lieblinge des Publikums der napole-

onischen Welt. In seinen Donne cambiate nimmt er das alte englische Possenmotiv des „lustigen Schusters“ mit der Vertauschung der reichen und der armen Frau noch einmal auf, wobei ihm gut treibende Ensembles und eine höchst anmutig rollende Rondoarie der Luise gelingen: alles Schablone und Konvention gegen Mozart. Seine berühmteste Oper Camilla zeichnet sich nicht nur durch die reizend sinnige Ghittaarie im ersten Akt aus, sie hat auch einen starken humoristischen Ehrgeiz und, was das Wichtigste scheint, einen etwas romantischen Beigeschmack, Lieder und Balladen, die einen deutschen Einschlag verraten.

Cimarosa ist von all diesen der beweglichste. Seine Büste steht im römischen Pantheon neben Sacchini und Paesiello. Er reiste mit seinen Opern durch die Welt, bis nach Rußland, ein Abgott des Geschmacks, so daß er sogar nach der Teilnahme am 98er Neapeler Aufstand vom Todesurteil begnadigt wurde. Die Werke sind das Muster dieses aus rhythmischem Gesang lebenden Stils, hundertmal dagewesene Phrasen in Bewegung gebracht, Baßsprünge, breite Sopranmelodien über dem Toben der Stimme, Unisonoläufe, Pendeln der Tonika und Dominante, kleine Malereien in den Instrumenten. Man lese die Renommierarie des Fabrizio in seinem Matrimonio per raggiro auf die bullernde Realistik. Man lese ebenda die Wutarie des Babbione, und man hat den Typ. Es ist eine Art Rennen der Stimmen in solchen Buffonummern. Ein Melodiechen der Streicher, die Stimme läuft aus, Septimen machen ihre Barrikaden, es geht weiter, immer breiter, mit allen alten Schulsprüngen und allen alten Hindernissen: der Akkord auf der Sekunde der Tonika (was fang ich an?) bis zum Übermaß. Das Orchester wird in 16teln und 32teln angetrieben, gewirbelt, gekitzelt, die Phrasen wiederholt, mehrere Personen dakapo auf dieselbe Phrase oder Arie, die typische Gebärde des Auslaufens, die Tempivariationen, das Ensemblerennen mit imitatorischem Start und gleichem Ende — wetten wir auf die Pferde oder Sänger? Bravo, dieser Lauf war ein Rekord. Alle Völker der Erde werden in der „Reise um die Welt“ auf die Phrase h d a c geplappert. Die „heimliche Ehe“ ist der größte Schlager, der jubelnde Erfolg Wiens 1792 und noch die Lieblingsoper Stendhals. Jedes Gefühl tanzt mit dem Buffo, kleine blumige Melodien im Orchester, von Neapeler Düften umfächelt, versüßen die Situation, in tiefem Schweigen singt man spielende, kokette Ensembles. Sie sind heimlich verheiratet, und es kommt heraus, nicht zu viel Geschehnisse, nur dankbare Singgelegenheiten: daß sie mit den Stimmen picken können oder ein Schnellparlando unter eine Melodie legen oder unisono mit dem Orchester laufen oder ein paar Koloraturen hineinwerfen. Heimliche Liebe, hin und her, von leichten, leisen Tönen umtanzt! Carolina mit ihrer Arie Perdo-

nate Signor mio stellt jene fliegende Gesangmelodie dar, die wir heute noch von Rossini kennen. Noch besser ihr Paolino mit der flüsternden Entführungsarie Priache spunti in ciel l'aurora. Und beide, noch heimlicher in dem Duett des letzten Finales. Das schwirrt, schleicht, gleitet substanzlos. Ein Humorstück ist des Grafen Son lunatico, in dem er sich der Lisetta unausstehlich machen will: eine Buffobeichte menschlicher Ehefehler. Das Ende: er verzichtet auf Carolina, nimmt Lisetta: Melodie, Stakkato, Triolen. Musikalische Wesen sind es, die man nicht greifen kann — sie klingen durch die Luft, Rhythmus ist ihre Essenz, den Ton leihen sie sich aus der Kehle. Aber eine wunderbare Schule leichter Anmut hat sie zu einem vollendeten Ensemble vereinigt, das selige Erinnerungen an schöne Lebensstunden auslöst.

Rossini steigt freudig bewegt aus dieser Schule auf, lebendiger als Paesiello. Paesiello ist der Konkurrent Cimarosas, von Neapel bis nach Petersburg, mit dem Intermezzo in Paris am Hofe des ihn verehrenden Napoleons. Man hat über hundert Opern von ihm gezählt. Soweit wir sie kennen, sind sie ohne besondere Physiognomie, das ewige neckische rhythmische Spiel mit Figürchen und Melodiechen über dummen Texten, mit Verkleidungen und Notarspäßen. Für Petersburg schrieb er auch den Barbier von Sevilla, der aus Beaumarchais' Lustspiel mit allerlei possenhaften Hinzufügungen nach dem Geschmack der typischen Buffoszenen zurechtgemacht war. Mit diesem verhältnismäßig praktikablen Text hatte er den größten Erfolg, der sich auch auf seine schwächliche Musik ausdehnte. So sehr, daß Rossinis Barbier, der über denselben Text 1816 in Rom seine Premiere erlebte, deswegen durchfiel. Man sah es als Blasphemie an. Rossini ist verstimmt und dirigiert die zweite Aufführung nicht. Diesmal hat er einen ungeheuren Erfolg und ist erschüttert, in seinem Hause ein jubelndes Publikum zu empfangen, das ihm mit improvisierten Fackeln gratuliert. Er schlug Cimarosa, er schlug Paesiello, er schlug sie alle, und wir werden diesem merkwürdigen Menschen noch ausführlicher zu begegnen haben. Heute gibt er uns in seinem Barbier das Resultat dieser ganzen italienischen Buffonerie, deren Stil er durch die Schärfe seines musikalischen Geistes für alle Zeiten annehmbar machte.

Das letzte Rokoko atmet hier. Wir hören mit Vergnügen und heiteren Sinnes diese Töne, die keine neuen, die nur die besten ihrer Zeit waren, und denken zurück an die Tage der galanten Welt, der Welt Casanovas, die im Spiel ihre Existenz fand und in der Liebe ihr Spiel. Warum kommen uns solche Träume? Substanzlos schwirrt diese Musik an uns vorüber, ein gläsernes Spiel blinkender Rhythmen, eine transparente Form, unirdisch, unsentimental. Eine späte Blüte, und darum die reizvollste und bunteste. Mieten wir uns einen Garten in der Zuecca, verborgene Liebesabenteuer zu

bestehen? Wie flirrt dieses beinahe posaunenlose Orchester, von der Pickelflöte erhellt, im Wurf der leicht gewordenen, sich jagenden Instrumente. Leise, leise, ein Gitarrenständchen. Schlag C, E, D, G und sofort D, A, G, C — Figaro, Figaro ist da, plötzliche Tonarten, plötzliche Schläge, mit dem Grafen in reißenden Triolen. Lächelnde Verschwörung mit einer süßen Melodie. Der Walzer seines Ladens, mit dem Grafen duettiert. Es ist Karneval, das Publikum sitzt in Masken. Wer lüftet sie? Wer ist wirklich da vorhanden? Una voce poco fa, heute in der Tonart, morgen in einer andern, heute mit dieser Koloratur, morgen mit jener — wer ist Rosine? Ein schwebendes Figürchen, das nur in den Kehlen der Sängerinnen lebt, schon durch hundert Jahre: faßt sie nicht, sie geht in Luft auf. Lüftet die Masken nicht, ihr werdet erkannt, und die Zuecca rächt sich. Groß ist die Malerei der Verleumdung, die dieser Basilio herrichtet — aus drei Zeilen Beaumarchais' macht er ein Gebirge von Musik, zum Totlachen, von ganz unten bis ganz oben, von ganz leise bis ganz stark, die rhythmische Landschaft der steigenden Calomnia und des abziehenden Calunniato — wie wir ihn abziehen sehn, wie er das mimt! Noch lebt Harlekin und Pantalone, und noch ist aller Dramen Inhalt dieselbe listige Heirat und aller Musik Gebärde dieselbe drastische Tanzfigur. Figur wird alles: Rosinchen in G-Dur, die lange Doktorarie Bartolos, die Architektur des Finales. Almaviva als Soldat, als Betrunkener — zerrissener, rhythmisch funkelnd geschlagener Takt (denkt ihr noch aller alten Soldatenlieder?), kletternde Ensembles, der rutschende Bartolo eingebaut, der walzende Figaro (signor, prudenza per carità — unisono a la Mozart), die Erwartung geheimnisvoller Akkorde beim Erscheinen der Wache, der schüttende Kanon der Beteiligten vor der Polizei (o Rosenkavalier!), der stockende Kanon der aus der statuarischen Verschnupftheit niesend Erwachenden, ein Streicherzwischenspiel, als ob auf zwei Takte Schubert Rossini besucht hätte, der unisono punktierte und triolenwirbelnde Schluß — ach, ich habe meinem Fräulein Theresa oder Christine oder Henriette oder C. C. die Hand zerdrückt. Fein, fein — das gibt es nicht mehr, diese italienische Buffomusik ist eine körperliche Musik, das ist Laune, Takt, Leben, Tanz, Freude, Schmuck, Zärtlichkeit, Besitz, Abwechslung, Morgenröte. Ja, körperlich gemimte Musik, gerade weil sie so himmlisch luftig ist. Vorhang, Foyer. Wir lachen mit den Sängerinnen, wir besuchen sie in der Garderobe, in der Ecke wird eine Pharaobank aufgelegt. Wir kommen zu spät, aber diese Arie ist ja gar nicht von Rossini — diese Gänseleberpastete ist eher von ihm. Lassen wir den Grafen als Gesanglehrer Herrn Bartolo begrüßen, welche Farce: pace e gioja sia con voi, er wird nicht fertig und wird nicht fertig. Gesangstundenscherze klingen durch die Logentür. Rosine singt ihre

Einlage — was singt sie da? Cherubins Non so piu cosa son, cosa faccio. Ich werde einen Augenblick sehr nachdenklich. Was trifft mich, was erinnert mich? Aber schon stößt mich C. C. mit dem Fuße, ich muß lachen und weiß, was ich zu erwidern habe. Jawohl, Sie haben ein Koloraturfieber, lieber Basilio, buona sera, buona sera, mein Herr, sehr lustig, das reine buona sera-Vaudeville. Seifenschaum und Violinsechzehntel. Eine Triolenjagd durchs Zimmer. Es klopft jemand an die Logentür, Marzellina wird geschenkt (immer wieder diese arme Marzellina geschenkt!) und das Gewitter, ein Operngewitter Nummer 333 seit Marais' Alcyone, geht vonstatten. Ich höre noch das fliegende Terzett, wo die Instrumente Rosine und dem Grafen nachmachen und Figaro ihnen nachmacht, und ich mache Figaro nach. Zitti, Zitti — entzückend hüpft es mir im Blute, sachte, sachte, Fräulein C. C., kommen Sie, noch zwei Viertel, noch zwei Viertel, Stakkato, kommen Sie. Polonäse. Der Wagen rollt davon.

Ich erkläre Fräulein C. C., daß hier schon Ahnungen von Donizetti und Verdi sind, Arientanzlieder, Unisoni mit solchen feurigen Melodien — sie lacht. Ich spreche ihr von der Herrschaft der bloßen Form und dem nackten Rhythmus — sie lacht noch mehr. Ich schwärme von den Instrumenten und will ihr erklären, wie berühmt einst der Opernkomponist Simon Mayr in dieser Kunst gewesen sei, den aber Rossini vollständig aus dem Felde schlug — sie findet den Namen abscheulich. Sie brauchte nicht lange Zeit, bis ich ihr in allem recht gab, und sie lehrte mich lieben, ohne zu denken. Addio, Pulcinella, sagte ich ihr, das waren gute Stunden. Pace e gioja sia con voi.

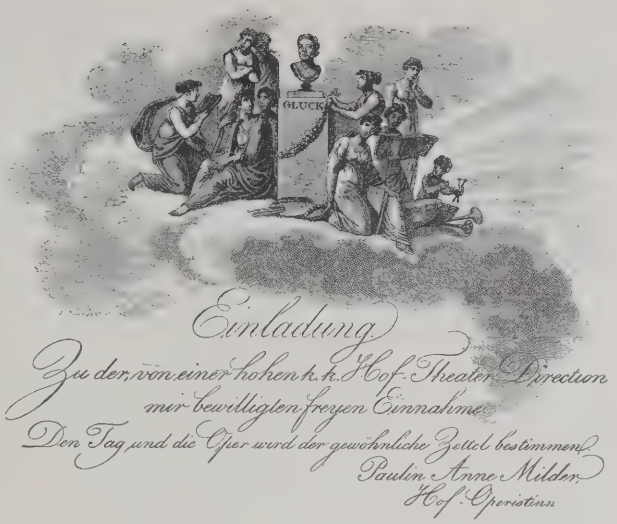
FIDELIO

Beethoven und die Oper

Beethoven in einem Wiener Opernhause sich vorzustellen gibt einen scharfen und herben Geschmack auf die Zunge. In den Bravourarien der Italiener sieht er eine fremde Virtuosität, die ihn belästigt, obwohl er sie als eine Art weltumfassender Macht und Größe nicht ganz mißachten möchte. Sein Geist wälzt sich zwischen der Überlieferung des virtuosen Triumphes, der internationalen Schule und einer Romantik voll Menschheitsgefühl und rhythmischer Ehrlichkeit der persönlichen Empfindung. Sieht er etwas in diesen Iphigenienopern und Bauernsingspielen? Sieht er sinnlich oder sieht er moralisch? Hört er Wirkungen oder hört er Anschauungen? Es quält ihn. Mit einem Wohlwollen, das ganz leicht und unbestimmt um den Rand seiner schöpferischen Seele flutet, faßt er ehrliche Arbeit, guten Satz, alle Möglichkeiten der unmittelbaren Emotion dankbar lächelnd auf. Heute schreibt er einen Brief über eine gelungene Don Juan-Aufführung, schadenfroh gegen Paesiello. Morgen gesteht er, daß es ihm unverständlich sei, wie man Don Juan oder Figaro komponieren könne. Die Zauberflöte interessiert ihn als Formenmuster. Er lehnt sich, besser zu hören, an die Orchesterbrüstung des Theaters an der Wieden, und bei diesen beiden, bei Cherubini und Mehul, hält er, wie Seyfried erzählt, bis zum letzten Bogenstrich aus, „stumm wie ein Ölgötze". Er schreibt an Cherubini: „Wahre Kunst bleibt unvergänglich, und der wahre Künstler hat inniges Vergnügen an großen Geistesprodukten. Ebenso bin ich auch entzückt, sooft ich ein neues Werk von Ihnen vernehme, und nehme größeren Anteil daran als an den meinigen." Naiv gegen die Stoffe, zornig gegen Frivolität, streng gegen die Musik, steht er da, Beethoven im Opernhaus, immer in einem heißen Bemühen, seinen rhythmischen Puls mit den Vorgängen eines unkeuschen Musikschauspiels in Einklang zu bringen. Was reden sie da, was singen sie? Eine Fremdheit bildet sich zwischen ihm und der Bühne. Aber diese Fremdheit, in ihrer elektrischen Spannung sehnsüchtig nach dem Funken, hatte eine verborgene Fruchtbarkeit. Sie konfrontierte den Symphoniker mit dem Drama.

Fremd mußte in ihm liegen bleiben, was in Wagner reif wurde, da dieser eine dramatische Natur war, Beethoven eine wunderbar undramatische, eine

direkte, menschliche, ausbrechende Natur, in jeder Weise ohne Maske, ohne Bedürfnis der Künste des Außersichseins. Wie ein Hohn klingt sein nach den Fideliomißerfolgen an das Hoftheater gerichtetes Gesuch, ihm eine Anstellung für jährliche Opernkomposition und sonstige Gelegenheitsmusik zu geben; es wurde, Gott sei Dank, rundweg abgelehnt. Wie darf ich sagen: ein Hohn? Ihm war alles Ernst, er hat nie sich prinzipiell gegen die Oper geäußert, er hat sie immer angestrebt, er wußte nicht, wie fremd sie ihm war. Über seinen Tisch gingen Pläne zu Macbeth und Faust, zu Metastasioopern, zu einer Melusine Grillparzers — er hat nur einmal gesagt, es lohne sich nicht mit den Wiener Opern, sie würden zu schlecht bezahlt. Der Fidelio blieb die einzige Schwergeburt dieser künstlichen Ehe. Dieses Werk krallt sich in die Operngeschichte ein, ein Unikum, ein Zentaur mit Menschenantlitz auf den vier Füßen der Konvention. Denn er war der erste Sprecher in der Musik, aber ohne Worte, der erste Singer, aber ohne Kehle. So stieß in ihm die Kraft; ungebunden, wie sie war, brauchte sie diese Gebundenheit.



Einladung der Milder

Er machte die Symphonie reden. In dem von Nottebohm veröffentlichten Skizzenbuch von 1803 stehen Entwürfe der Eroika neben Entwürfen des Fidelio. Welches Drama wurde größer? Die Eroika war die erste dramatische Aussprache in Symphonieform, die es in der Welt gegeben hat. Noch heute starrt uns das Blut, wenn wir diese lebensdrängenden, auseinander kreisenden Gänge einer musikalischen Phantasie bewundern, die nur in Instrumenten redet, aber sinnlicher, erschütternder, körperlicher als hundert Opern um sie herum. Fort ihr Kulissen mit eurer kindischen Pracht, ihr lächerlichen Kostüme, ihr falschen Worte, dieser ganze Plunder einer maskierten Schaustellung, der sich aus Eitelkeit und Gefühlsanleihe zusammensetzt — könnt ihr je die Wahrheit erreichen, die dieses tief innerliche und schmucklose absolute symphonische Gemälde darstellt? Aus einem Spiel von Mozarts Bastienouvertüre wird das Thema dieses Es-Dur-Helden destil-

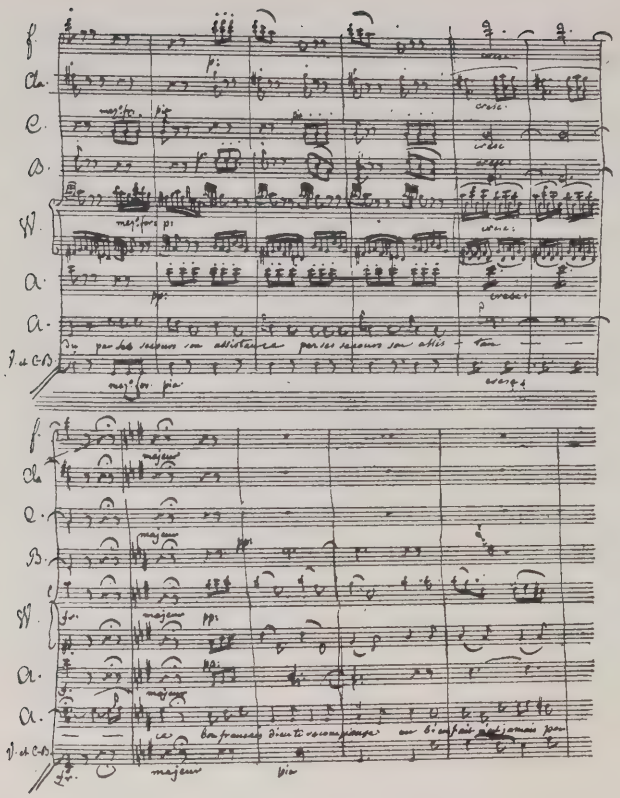
liert, das in den Celli beginnt und sie alle so heftig aufruft, daß die Solobläser es begütigen müssen, bis zum zweiten Thema, einem Zwiegespräch zwischen Streichern und Bläsern, wenn man dieses alles Thema nennen kann. Es sind leibhaftige Wesen, die in einem Leitmotiv leben, sich darstellen, verändern, aufregen, beruhigen, abwägen, unterhalten, hineingesetzt in eine Atmosphäre greifbarer Stimmung und Rhythmik. Unruhe, Schläge, Brüten, die große Durchführung, die krampfhaften Zuckungen bis in den Schrei des e mit dem f, Beben, Zurückfallen, die Sanftmut der E-Moll-Episode, von deren Konzeption Beethoven ausging, neue Kämpfe zwischen dem aufbäumenden Heldentum und den herabsinkenden Beruhigungen, neues Drohen, Lauern, Zittern, das Zittern auf der dissonierenden Dominantseptime, zu der das Horn wie einen Weckruf das erste Thema zitiert, die Rückkehr mit erneutem Interesse der ringsherum lagernden Instrumente, ein Wogen auf Es, unvermittelt auf Des, plötzlich fortissimo auf C — die Faust des Helden und der Schlußtriumph wie in einem wachsenden Chorensemble. Wer dies Drama beschriebe, würde es entstellen; wer es dichtete, töten. Zweiter Akt: Violinen und Oboe sprechen die Trauer aus, der C-Dur-Satz windet seine Kränze, die Fuge stärkt das Gewissen, auf dem einsamen As sinnt die erste Violine, ein Schrei, Trompeten, die Wiederholung in reichen Gehängen, die Coda auf wiegendem As-Dur-Geläut, das zerreißende Thema: wer wagt diese Trauermusik in Kostüme zu stecken? Dritter Akt: das gespenstische Treiben im Streichertrab, von Bläsern erhellt und thematisiert, bis dann endlich alle in Es-Dur zusammenwirbeln, rings um den romantischen Hörnermittelsatz: Beethoven opferte ein Menuett dieser unerhörten Malerei. Vierter Akt: ein Thema aus seinem Prometheusballett tritt nackt auf, wird variiert, eine zweite Prometheusmelodie, schön wie von Gott, legt sich darüber, sie gewinnt thematische Macht, beide Themen tanzen ihr Prometheusballett, einen ungetanzten Tanz in unendlichen Phantasien miteinander, gekrönt von einem dritten Motiv, dem G-Moll-Satz, der Girlanden über das Variationsthema wirft: das melodiöse Motiv steht still, besinnt sich, wird Andante, singt, versöhnt, verschönt wie ein Figaroschlußensemble — die Tonarten schwingen sich, alles wird Spiel, und das Presto läßt den Vorhang fallen. Heldentum, Erinnerung, Nachtgespenster, Festesklang — es ist ein Drama der Welt, zu groß, um Napoleon gewidmet zu sein. Seine Leidenschaften sind wortlos ewig und seine Landschaften vom Horizont der Seele. Ich habe es mir vorüberziehen lassen als wahre und ehrliche Oper Beethovens und schaudere einen Augenblick vor der Sünde des Theaters. Ich lasse alle seine Symphonien mir so vorüberziehen und weiß keinen Theaterdichter, der ihre dramatische Überzeugungskraft erreichte. Seit ich über Opern

schreibe, seit ich dieses Buch begann, höre ich sie leibhaftiger als alle Bühne.

Beethoven gehört zu den großen Untheatralischen, die von Bach bis Brahms reichen. Ihre musikalische Anschauung ist so rein und absolut, daß sie sich scheut, eine angewandte Kunst zu werden. Weil sie ihre Symphonie oder ihr Oratorium, alle nicht dargestellte Musik, so voller Bilder und Körper sehen, liegt es ihnen nicht, die Bühne so voller Musik zu sehen. Selbst die menschliche Stimme wird ihnen nur ein Instrument. Und weil sie die Bühne so voller Prostitution und Selbstgefälligkeit sehen, geben sie derWortlosigkeit und Dienstbarkeit ihrer Instrumente allen Segen des subjektiven Ausdrucks und der malerischen Suggestion. Es sind die Glücklichen, die keine fremde Materie brauchen, sich im Spiegel darzustellen. Der lasterhafte Kreis der Opernkünste dreht sich um ihre Unschuld herum. Sie stehen in der Mitte und sind die Könige. Der Sünder aber, der die Oper liebt, im Spielen und auch im Schreiben, sinkt vor ihnen auf die Knie und bittet um Gnade. Sie lächeln. Denn sie wissen, daß auch ihnen der Versucher genaht ist. Außer dem unnahbaren Bach, der nicht einmal die Inbrunst dieser Beichte versteht, weil er die Sünde nicht kannte.

Cherubini

Es sei erlaubt, an dieser Stelle Cherubini gegenüber Beethoven Platz nehmen zu lassen. Wir verstehen heute die Verwandtschaft und Hochachtung, die Beethoven für ihn fühlte. Aber es genügt uns nicht, die Ähnlichkeiten und Unterschiede in ihren Werken aufzuzeigen, wir vergleichen gern auch den Künstlertyp miteinander und erkennen in Cherubini ein in seiner Art bewundernswertes Gegenbeispiel. Er litt an Zartheit, wie Beethoven an Stärke litt. Seine italienische Abstammung wies ihn auf die Oper, für die er gar nicht die ursprünglichste Begabung gehabt hat. Seine äußere Heimatlosigkeit spiegelt sich in seiner immer geistvollen, aber niemals bodenständigen Musik wider, oder auch umgekehrt. Rein artistisch von ähnlicher Phantasie wie Beethoven, findet er niemals ganz sein eigenes Klima, seine gerade eigentümliche Linie wie dieser Gewaltige. Der Fidelio steht unter Beethovens Werken wie ein krampfhafter Griff in eine fremde Welt, Cherubinis Opern, sonderbar und ganz außer der Zeit, scheuen im Gegenteil vor einer brutalen Wirklichkeit zurück und erwecken in ihrer absoluten musikalischen Vortrefflichkeit fast ein Gefühl des Mitleids um ihre Schönheit. Fidelio lebt in Beethoven weiter, Cherubini wird allen Kennern immer



Cherubinis Handschrift: Wasserträger

interessant und sogar geliebt sein, aber er ist tot, weil er nur halb lebte. Naturen wie die seine haben früh zu sterben; gleichwohl wurde er 82 Jahre alt.

Es ist kein Zufall, daß er mit Kirchenkompositionen begann und endigte. Seine leicht abstrakte Begabung fand darin ihr eigentliches Feld. Die ersten italienischen Opern von ihm sind vergessen, doch übte er ihre Routine immer weiter, indem er mitten in seinem neuen Pariser Stil Einlagen für das Repertoire arbeitete. Die Psychologie seiner Pariser Wandlung scheint unklar: sie war sicherlich nichts anderes als die Not der Verfeinerung. Mit dem Demophon 1788 in der Großen Oper fällt er durch. Damit war jede Anlehnung an Gluck endgültig erledigt. Seine weiteren Werke werden an dem kleinen Théâtre Feydeau aufgeführt, dem früheren Théâtre Monsieur, das der Friseur Marie Antoinettes gegründet hatte. Es ist ein Opernhaus ohne Rezitative, mit gesprochenem Dialog, Cherubini ist dort drei Jahre lang Dirigent, und die Große Oper bleibt ihm so gut wie verschlossen, zumal er sich mit Napoleon immer in den Augenblicken, da es darauf ankommt, schlecht stellt. Lodoiska, Elisa, Medea, der Portugiesische Gasthof, der Wasserträger sind die Hauptstaffeln des Pariser Ruhms. 1806 schreibt er für Wien, das ihn liebt und fetiert, die deutsche Faniska. Es scheint, daß ihn Friedrich Wilhelm III. (aus irgendeinem Mißverständnis) 1815 nach Berlin ziehen wollte. London hat er mehrfach besucht. Ein Weltruf ging von ihm aus, merkwürdig genug, bei der Ungewöhnlichkeit seiner Musik — er strahlte aus seinem reinen und edlen Wesen. Ungeheuren Beifall und furchtbare Feindschaft hat er am Theater erlebt, das nur die Hälfte seines Lebens füllt. Man muß denken, daß er zwanzig Jahre im hohen Alter noch Direktor des Pariser Konservatoriums war, das er einst mit organisiert hatte.

Cherubini. Lithographie nach Vigneron. 1832

Ich muß bei seiner Musik etwas verweilen, denn ihre Feinheit und Originalität entzückt uns immer wieder, wenn wir sie aus alten Papieren hervorsuchen, und wir erkennen die Ahnen des Fidelio wie in Euryanthe den Lohengrin. Seine Opern sind fast alle Rettungs- oder Wiedervereinigungsstücke, die dem rührseligen Geschmack der hart geprüften Revolutionsepoche entsprechen: der Wasserträger (deux journées), der unmittelbare Vorgänger der Rettungsoper Fidelio, vereinigte gleich mehrere Befreiungsmotive. Elisa hatte für die Wiederfindung das dankbare Milieu der Alpen. Nur Medea entzieht sich diesem Geschmack, sie steht auf einer experimentellen Mitte, zwischen der alten klassischen und der kommenden romantischen Oper, so mächtig und stark immerhin, daß Kretzschmar in seinem lesenswerten Cherubini-Essay (Petersjahrbuch 13) von ihr sagen konnte: hätte sie mehr Bedeutung gewonnen, so hätte sie Weber und Wagner manche Not erspart. Medeas leidenschaftliche Arien, die gewaltigen Duette mit Jason, die rhythmisch heftige G-Moll-Arie der Neris sind wolkiger als es je die italienische Musik der Zeit war; am stupendesten aber müssen die Ouvertüren gewirkt haben, besonders die zum zweiten Akt, ein kurzes beethovensch stoßendes Stück, und die zum dritten, eine in der Opernwelt bis dahin unerhörte Symphonie, klimatisch zwischen Beethoven und Wagner gelegen, ein zweimaliges Aufbrausen in wogenden Akkordklängen zwischen leisen monodischen Klagen. Cherubinis Ouvertüren selbst zu seinen weniger bekannten und doch sehr merkwürdigen Opern, Anacreon, Abencerragen, Alibaba, heute noch nicht ganz abgestorben, offenbaren einen genialen symphonischen Willen, der zwischen die Akte der Oper sich drängt, weil er sonst keinen Weg zu finden glaubt. Das mußte Beethoven rütteln.

Das war geradewegs deutsch empfunden, war der Anfang des Kriegs, den die Symphonie gegen die Oper eröffnete, noch unklar in einem südländischen Gehirn, das etwas Pariser Orchestermalerei ererbt und einen natürlichen Instinkt für Instrumente gepflegt hatte. Wäre die dritte Leonore sonst geboren worden?

Cherubinis Feder ist selten dramatisch erregt. Im Wasserträger ist allein der Schluß bei Armands Entdeckung bühnenmäßig empfunden. In der Elisa die große Szene mit der Lawine, Florindos Rettung, Elisas Ohnmacht, in der Lodoiska das zweite Finale — es gibt wenig solche Ausbrüche. Die Tugenden des Komponisten liegen mehr auf dem Gebiete der absoluten und instrumentalen Musik, selbst stimmlich, wenn er auch mit Recht an Beethoven die Gesangschule seines Konservatoriums zur freundlichen Benutzung schenken durfte. In der Faniska interessieren wiederum am meisten die drei Ouvertüren, die erste übermütig pickende, die zweite ein kurzes solistisches Larghetto, die dritte ein sonderbar schwankender Achtelzug. An aparten Einfällen, eigenartigen Wendungen, ungewohnten Bewegungen scheint Faniska nicht übertroffen zu sein, oft versteht man heute noch den Vorwurf der Bizarrerie. Cherubini ist frei vom laufenden Strom der italienischen Melodie, er liebt die knappe Phrase, die er gern als Erinnerungsmotiv wiederholt, die Wirkung des musikalischen Gedankens und des Solos, der nackten Homophonie, der sprechenden Instrumente, der weit geöffneten Vorhalte (wie das Wagnersche Motiv vor dem Faniskaterzett Nr. 4), der Unisonobegleitung, der zwischengeworfenen Orchesterfiguren, der kühnen Enharmonien, der bloßen Akkordtatsachen, alle Dinge, die sich aus einer nicht von der Bühne erlebten, sondern auf die Bühne projizierten Musik ergeben. Seine Bravour selbst hat einen ernsten, herben Schnitt, wie in dem schönen Duett Rasinski-Faniska des zweiten Aktes; von Beethovenschem Adel ist das Quartett und die Wiedervereinigung am Schluß der Lodoiska. Eigentümlich sind ihm die Ensembles mit dem ruhig gleitenden Kanon einer lastenden Stimmung, wie wir sie aus dem Fidelioquartett kennen: „venez dans ces lieux“ in der Elisa, oder in der Faniska „Hoffnung, du trocknest wieder“. Es ist ein Vergnügen, seinen Ensemblesatz zu lesen, so scharf und fein ist er gezeichnet und registriert, so süß biegen die Konturen der Eckstimmen heraus, und so sicher geht die Mittelstimme, niemals konventionell und doch nicht unnatürlich: wie eine gütige Gelehrsamkeit. Im Portugiesischen Gasthof erscheinen die Ensembles fast wie eine wissenschaftliche Komik, und neben den reizenden Schmetterarien des Roselbo interessiert das genial erfundene Schlußvaudeville durch seine intellektuelle Harmonisation. Ein Kunststück in der Lodoiska be-

steht in der Kontrapunktierung eines ernsten Liedes mit einer verwegenen Polonäse. Sein symphonisches Gefühl treibt ihn immer entweder zum unterstrichenen Einton oder zum differenzierten Gegenton. Obligate Hörner, Oboen sind natürlich sehr beliebt. Aber wichtiger ist, daß der Sänger sich gegen die Melodie der Orchesterarie recht selbständig benimmt: die Gefängnisarie Lodoiskas.

Die Schröder-Devrient. Lithographie von Cramolini 1835

Vielleicht hat sich der Wasserträger länger gehalten durch die anständige Form seines Textes, der die Rettung eines verfolgten Paares durch die Treue und List des Savoyarden ohne die sonstigen Schauerrequisiten schildert, vielleicht auch durch die Musik, die die vorromantischen Züge des Komponisten am rührendsten zeigt. Die symphonische Begabung hat hier weniger Gelegenheit. Gleich die zwei ersten Lieder, die Savoyardenballade und das Wasserträgerlied, müssen in ihrer harten, keuschen Melancholie deutsche Seelen gefangennehmen. Beide kehren als Motive in der Oper mehrfach wieder, Michelis Lied in dem Melodram, eine Szenenform, wie sie fast alle diese Rührungsopern aus einer gut berechneten Wirkung zierte. Das Terzett des ersten Aktes mit seiner wundervollen Nonenauflösung und das Finalesextett sind Cherubinische Meisterwerke. Nicht nur ihre klare Disposition, auch diese schön und voll ausbrechenden Akkorde „Gütge Gottheit", der aufsteigende Bogen des Soprans, der ruhige, absolut musikalische Lauf müssen Beethoven getroffen haben. Antons Trostlied ist eine Probe der aparten lyrischen, tonal farbigen Schreibart des Autors. Wie absolut er schreibt, erkennt man aus dem Soldatenchor des zweiten Aktes (mit dem merkwürdig plötzlichen B), der im Mittelsatz mit seinen gezogenen Akkorden, den gebauten Stimmen fast eine kirchliche Faktur verrät. Das Terzett und das Finale auch dieses Akts entzücken wieder durch die Feinheit ihrer Gliederung. Alles das interessiert wie schönes Kunstgewerbe. Das dumpfe Punktieren während Armands Flucht ist höchst malerisch und der hüpfende Marsch, mit den Bitterufen Michelis dazwischen, ein witziger Einfall. Den dritten Akt eröffnet einer jener ländlichen Reigen,

die Cherubini (wie in der Elisa) mit besonderer Grazie behandelt. Wir beachten die beinahe Schumannsch gezogenen leeren Akkorde, die die letzte Szene einleiten, um in dieser die einzige leidenschaftliche Erhebung des ganzen Stückes zu erleben. Wie ein dumpfer Fidelio — liegt es für uns in diesem Werk, von zarter, allzu feiner Hand zurückgehalten, in mancher Wendung, wie in der Orchestermelodie des zweiten Melodrams, geahnt, ein bitteres und hartes Gefühl, noch nicht ganz hingegeben, sehr viel Kunst, vielleicht nur Kunst?

Mehul

Auch Mehul ist keine abnorm dramatische Seele, und er gehört neben Cherubini in diesen Kreis Beethovenscher Figuren, aber seine Physiognomie ist noch undeutlicher geworden. Pougin hat seine, wie Cherubinis, ausführliche Biographie geschrieben, ein Material, aus dem nichts als der Joseph in Ägypten leben blieb. Mehul stand ebenfalls nicht sehr gut mit der Großen Oper, und hat eine bedeutende Anzahl von rezitativlosen Opern geschrieben, komische, halbkomische, die, soweit man sie kennen lernt, kein sonderliches Relief haben. In den Deux aveugles de Tolède treiben sich noch die alten Scherze der Gesangproben in verschiedenem Stil und Orchesterimitationen herum, eine hübsche Alkaldenszene bleibt allein im Gedächtnis aus dieser Mischung von Bufforesten mit feinen französischen Ensembles. Aus dem Trésor supposé erinnere ich mich einer reizend punktierten Ouvertüre. Die Folie, eine Verkleidungsgeschichte von demselben Bouilly, der den Wasserträger und die Original-Leonore machte, hat vielleicht die zierlichsten dieser gut gesetzten Ensembles. Im Joseph ist die Ensemblekunst sicher das Wertvollste. Man versucht diese oratorische Oper immer wieder zu retten, kürzlich hat Zenger dazu hochdramatische Rezitative geschrieben, die die Nerven ein wenig aufregen und die musikalische Einheit herstellen sollen. Aber seit 1807 ist mehr daran alt geworden als der Dialog. Merkwürdig bleibt das Wagnis: es ist die erste Oper ohne Liebesmotive und die einzige, in der nicht einmal eine weibliche führende Rolle vorkommt, eine weiblich kostümierte — denn Benjamin ist Sopran. Der dramatische Moment ist die Wiedererkennung Josephs durch Vater und Brüder — und der liegt im Dialog. Das große Schuldensemble verläuft in einer fast doktrinären Koordination. In dem Verzeihungsensemble ist der Ton verfehlt. Jakob ist nicht frei von Trivialitäten. Alles Festliche (mit der Tuba) ist recht gewöhnlich. Zwei Lieder heben sich heraus: das berühmte „Ich war Jüngling“ in einer vorlortzingschen deutschen Gefühlsseligkeit, und Ben-

jamins Romanze, im Dreiachteltakt leicht erzählend, wie eine französische Chanson. Einzelne Wendungen lassen an Gluck zurückdenken: das sich öffnende „si vous pouvez repentir" des Joseph, das zärtliche „seul appui de ma vieillesse" des Jakob. Unter den liebenswerten Stücken stehen voran Simeons Selbstanklagen, starr wie ein Tannhäuserfluch, mit gurgelnden Gängen in der Begleitung und den schönen Melancholien der Brüder. Die Instrumentation ist überall sehr lebendig vom Orchester aus gedacht, die Arbeit nobel und ernst, der Satz edel, der Gesang eindringlich, aber gegen Cherubinis Geist sind diese Seiten nüchtern und farblos und ersetzen durchaus nicht in Musik, was ihnen an Drama fehlt.

Geschichte des Fidelio

Unter dem Einfluß des französischen Rührstücks ist der Same in Beethoven gefallen. Cherubini wird in seinen Hauptwerken hintereinander in Wien gegeben, die Faniska wird ihm aufgetragen und gleichzeitig Beethoven um die Leonore gefragt. Bouilly hatte einen Text Léonore ou l'amour conjugal für Gaveaux gemacht, wobei er wie im Wasserträger Begebnisse, die er als Gouverneur von Tours erlebte, dramatisch verwertete. Seine Routine in wirksamer Sentimentalität half ihm dabei, aber aus Vorsicht verlegte er die Geschichte nach Spanien. Die Oper von Gaveaux wurde am Feydeautheater 1798 gegeben. Der Stoff wurde auch, mit vielen Albernheiten, ins Italienische übertragen und von Paer komponiert — 1809, zwischen der zweiten und dritten Bearbeitung des Fidelio gab man diese Paersche Leonore sogar in Wien. Auch der Wasserträger war außer von Cherubini noch von vier anderen, darunter Simon Mayr, komponiert. Beethoven reizt der Leonorenstoff: das Edle, Menschliche, Sittliche. Vielleicht hat er ihn mit angeregt. Sonnleithner bearbeitet den Text in das Deutsche, und das Jahr 1805 füllt sich mit der Komposition. Am 20. November findet der erste Durchfall statt. Die Franzosen haben eben Wien besetzt, aber nicht bloß künstlerisch, auch politisch. Es ist wenig Aufmerksamkeit vorhanden, es wird nur dreimal gegeben. Eine zuerst geplante Ouvertüre (Leonore I) ist schon durch eine andere ersetzt worden (Leonore II), Krakeele mit den Sängern gingen voraus, die Milder-Hauptmann bejammert diese Ungesanglichkeit (und hat den Fidelio berühmt gemacht), der Pizarro, Herr Mayer, der Mozarts Schwägerin, Frau Hofer, geheiratet hatte, ruft: solchen verfluchten Unsinn hätte mein Schwager nicht geschrieben. Beethoven hatte es „Leonore" nennen wollen, das Theater nannte es „Fidelio" wegen der drohenden Verwechslung mit Paer. Die Partitur erschien nicht. Jetzt,

nach einem Jahrhundert, hat der ausgezeichnete Erich Prieger, der 25 Jahre mit dem Sammeln zubrachte, aus alten verstreuten Papieren die vergessene Form dieser ersten Leonore wiederhergestellt und in einem Klavierauszug mit musterhaft instruktiver Eintragung der Instrumente veröffentlicht. In seiner Einleitung findet man alle nötigen Hinweise.

Beethoven versucht auf das Drängen seiner wahren Freunde eine Umarbeitung. Röckel, der zweite Florestan, erzählt von dieser Konferenz bei Lichnowskis, die von 7 bis 1 dauerte, die Fürstin Lichnowski und der Geiger Clement begleiten, Röckel und Mayer singen, so gut es geht, alle Stimmen. Beethoven, in Qualen, kämpft um jeden Takt, entschließt sich endlich zu bedeutenden Strichen und Ausschnitten. Breuning bearbeitet den Text. Für den 29.März 1806 ist die Neueinstudierung angesetzt. Beethoven schreibt einmal an Mayer: „Ich bitte den Herrn von Seyfried zu ersuchen, daß er heute meine Oper dirigiert, ich will sie heute selbst in der Ferne ansehen und anhören, wenigstens wird dadurch meine Geduld nicht so auf die Probe gesetzt, als so nahebei meine Musik verhunzen zu hören! Ich kann nicht anders glauben, als daß es mir zu Fleiß geschieht. Von den blasenden Instrumenten will ich nichts sagen, aber — daß alle pp. cresc., alle decresc. und alle f. ff. aus meiner Oper ausgestrichen!, sie werden doch alle nicht gemacht. Es vergeht alle Lust, wieder etwas zu schreiben, wenn man's *so* hören soll! Morgen oder übermorgen hole ich Dich ab zum Essen. Ich bin heute wieder übel auf. P. S.: Wenn die Oper übermorgen sollte gemacht werden, so muß *morgen* wieder Probe davon im Zimmer sein, sonst geht es alle Tage schlechter.“ Diesmal wurde Fidelio nur einmal wiederholt. Die oft gesammelten Kritiken jener Tage sind von einer haarsträubenden Blödigkeit. Den Gefangenenchor erklärt man für mißraten. Am wehesten tut der „Freimütige“ in Berlin, der in der Ouvertüre die gräßlichen Harmonien der schneidendsten Modulationen, das Unzusammenhängende, Grelle, Verworrene, das Ohr Empörende festnagelt, den Freunden Beethovens vorwirft, daß sie groß und erhaben nennen, was nur dem gebildeten Schönheitssinn widerstrebt, und „die klare Schönheit ohne Weichlichkeit, die kräftige und doch nicht überladene Anwendung aller Instrumente, ein volles inneres Leben ohne erkünstelte Spannung und Überspannung“ vielmehr in einer herrlichen Ouvertüre von Andreas Romberg findet, die er ausdrücklich als Gegenstück empfiehlt und deren Autor ja heute nach hundert Jahren auch den Ruhm Beethovens weit überstrahlt. Zu der zweiten Bearbeitung hatte Beethoven nämlich diese neue, aus der vorigen umgewachsene Ouvertüre geschrieben: die dritte Leonore. Von der Form des Jahres 1806 sammelte Otto Jahn die vollständige Musik, die der alte Czernysche Auszug nicht gehabt hatte,

Anna Milder-Hauptmann. Lithographie von Leybold

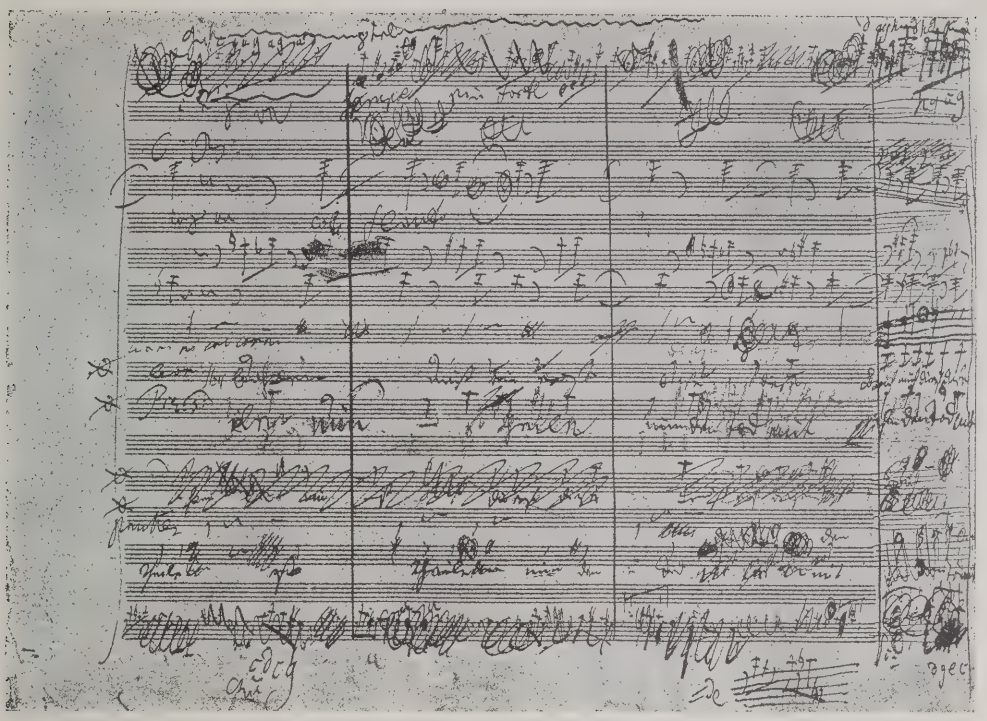
und gab sie 1851 als Klavierauszug heraus mit einer Vorrede, die das philologische Material vor Prieger zusammenfaßt.

Möglich, daß das Publikum bei dieser zweiten Bearbeitung dankbarer war. Aber Beethoven, erzählt Röckel, war auf Tantieme gestellt, glaubte sich betrogen, rannte zur Direktion und beklagte sich. Baron Braun sucht ihn zu beruhigen: die Einnahme würde steigen, wenn sich erst die oberen

Ränge füllten. Beethoven schreit: Ich schreibe nicht für die Galerien. Sie ereifern sich, und er zieht seine Oper zurück. So bleibt sie bis 1814 liegen. Treitschke bearbeitet den Text noch einmal, wieder in zwei Akten (die erste Form hatte noch drei), Beethoven komponiert es zur Hälfte neu, macht die Ouvertüre in E-Dur davor und erlebt 22 Aufführungen. Dies ist die Fassung, in der Fidelio heute erscheint. Er schrieb damals an Treitschke: „Ich bin mit dem meisten unzufrieden, und es ist beinahe kein Stück, woran ich nicht hier und da meiner jetzigen Unzufriedenheit einige Zufriedenheit hätte anflicken müssen."

Fidelio ist niemals ganz populär geworden. In Berlin wurde vor kurzem nach den Priegerschen Anweisungen einige Male die erste Form gegeben: es blieb nur ein musikhistorischer Genuß. In Rom, wo er erst 1886 die erste italienische Aufführung erlebte, wurde er abgelehnt und unter Hohn und Spott verrissen. Die vier existierenden Ouvertüren werden überall mit großer Aufmerksamkeit behandelt: Mendelssohn führte sie schon hintereinander auf. In der edelsten Fidelioaufführung, die unsere Zeit erlebte, unter Gustav Mahler, war die dritte Leonorenouvertüre als ein symphonisches Zwischenspiel zwischen Kerker und Ministerszene eingeschoben, in den Tonarten merkwürdig passend und im Inhalt so erschütternd an dieser Stelle, halb Erinnerung, halb Gipfel des Dramas, daß sich die Philologie gern vor dieser Eigenwilligkeit beugte — die vielleicht im letzten Grunde gar nicht so unbeethovensch war. Ich empfand den wahren Ausbruch des Symphonikers. Auch andere versuchten es so, und es ist dringend zu empfehlen. An den Anfang gehört die E-Dur-Ouvertüre. Sie verschlägt nichts. Und der zweite Akt muß sein Florestanvorspiel wahren.

Schindler und Breuning teilte Beethoven seine letzten Wünsche mit. Man suchte alle Papiere zusammen, die an Rochlitz, den von ihm selbst ausersehenen Biographen, geliefert werden sollten. Stücke der ersten Leonore lagen seit Jahren schon vergraben, zu unterst eines großen Haufens von Musikalien, unter dem — berichtet Schindler — „wir sie auf Beethovens Geheiß hervorgesucht und in größter Unordnung fanden. Als unser Freund dieses Durcheinander gesehen, machte er noch gute Witze über seine häusliche Ordnung und äußerte dabei, daß (und dies hebt Schindler durch besonderen Druck hervor) dieses sein geistiges Kind ihm vor allen anderen die größten Geburtsschmerzen, aber auch den größten Ärger gemacht habe, es ihm daher auch am liebsten sei, und daß er es der Aufbewahrung und Benutzung für die Wissenschaft der Kunst vorzugsweise wert halte".



Beethovens Handschrift: Leonore

Diese geliebte Oper, heilig in ihrer Brüchigkeit, stoßweise aufgeführt, liegt nun vor uns in Stücken, die wir mit neugierigem Blick aus den drei Bearbeitungen herausfinden. Die zweite ist wesentlich eine Kürzung der ersten, die dritte übertrifft in manchem die erste, in anderem steht sie ihr nach. Aus dem gewöhnlichen, aber immerhin erträglichen Dialog fischen wir die einzelnen Nummern und die Vorspiele, vergleichen sie, genießen sie, verspüren den Hauch des Unendlichen auch in diesem sterblichen Leibe.

Die Ouvertüren

Die vier Ouvertüren zeichnen die Stellungnahme Beethovens zu seiner Oper. In der ersten Leonorenouvertüre steht er ihr noch etwas indifferent gegenüber. Das tiefgründige Florestanmotiv aus seiner großen Arie (dieses bitter lächelnde Auge) sitzt in der Mitte, sonst ist nichts von der Oper. Akkorde, Skalen leiten ein, ein allgemein symphonisches Spiel mit fremden Motiven wird durchgeführt, leicht bewegt, aber mit ernsten Biegungen und rhythmischen Wutanfällen. In der zweiten Ouvertüre rückt das Florestanmotiv vor, von erwartungsvoll schwer herabziehenden Skalen

eingeleitet, von wolkig aufsteigenden Akkordbrechungen umspielt, beschäftigt es uns, mannigfach variiert, von rhythmischen Stößen, dumpfem Sinnen umgeben, bis das Allegro den Kampf in Gang bringt. Das berühmte C-Dur-Motiv, ein rhythmisiertes Drängen über diatonische Folgen, steigert sich in gewaltigem Aufschwung zu den großen Schlägen in C und G, die die Beethovensche Faust weisen, biegt in Fis um, über H nach E, um das Florestanthema in veränderter Gestalt als Nebenmotiv sich anzuketten, in wilden Forzati und Synkopen geht es zum ersten Thema zurück, der Konflikt bereitet sich vor, die Durchführung bringt die beiden Themen mit ihren Nebenformen in Hitze, es wechselt die Farbe: es wird Moll, ein riesiger Ausbruch erfolgt — da erscheint zweimal in Es das Trompetensignal, das in der Oper die Erlösung bedeutet, eine Erinnerung an das Florestanthema, der reißende Unisonolauf und ein strahlender Dur-Schluß im ersten Thema, mit einer kleinen harten Mahnung an das zweite. Nur das Florestanmotiv und das Trompetensignal gehören der Oper an, aber nicht nur ihre Verarbeitung, mehr noch die ganze Disposition des Stückes verrät das Drama in der Symphonie: Hoffnung, Kampf, Befreiung. Und dennoch, kaum für möglich zu halten, in der dritten Ouvertüre schärft und steigert sich diese eruptiv dramatische Anschauung noch weiter. Die symphonischen Dogmen fallen nicht ganz: im Gegenteil, eine regelrechte Wiederholung des ersten Teils wird hier wieder eingeführt, dennoch ist die absolute Dramatik auf symphonischem Wege, im Detail ihrer Fläche noch reiner durchempfunden. Es gibt keinen lehrreicheren Beitrag zur Künstlergeschichte, als diese dritte Leonorenouvertüre, das ragende Denkmal Beethovenscher Symphoniedramatik, in den Einzelheiten mit der zweiten zu vergleichen, aus der sie geworden ist, wie der Mann aus dem Kinde. Die Naiven müssen jene mehr lieben, die Reifen diese. Das einleitende Adagio, ebenso angelegt, wird schärfer, knapper, einfacher, größer. Die Überleitung zum Allegro selbstbewußter. Das Allegro in seinem Aufschwung heller und intensiver. Das aus dem Florestanmotiv entwickelte zweite Thema ist reicher und geschlossener, es beginnt eigenartiger zu wuchern, sich fortzupflanzen. Die Schläge sind männlicher, die Synkopen enger. Statt der schulmäßigen Durchführung findet ein wundervoll brütendes phantastisches Spiel statt in Stößen, Läufen und Stakkati über der aus Thema II abgeleiteten Zelle, die schon am Adagioschluß sich deutlich ankündigt: zerrissene, sinkende Vorhalte, wie Er sie liebt in seinem rhythmischen Atem. Das Trompetensignal erscheint in B, in einer neuen, viel präziseren und eindringlicheren Form. Beide Male spinnt es sich in verhaltenen Melodien des Orchesters fort, die ein Zitat derselben Stelle aus der Oper bilden. Das zweitemal

wie in ferner Vision in Ges, aus Ges wird fein G, Thema I im milden Flötenspiel, schreiende Synkopendissonanzen, zurück in C, die Wiederholung, auch Thema II in C eingeschlungen, aus ihm steigt der reißende Unisonolauf erst zögernd, dann mächtiger und mächtiger, in ungeheurem Aufschwung jubelt I empor, bis auf den Gipfel a und as, und ohne Hemmung durch II geht es zu Ende. Aufgefressen, verschlungen hatte Beethoven mit diesem Werk die ganze Oper. Was er ihr gegenüber fühlte an Herbheit, Schicksal, Hoffnung und Leid, hatte er vor weitem Horizont gezeichnet. Seine einzigen Figuren waren Florestan, die Trompete und das C-Dur-Motiv, das ihm mehr Atmosphäre gab, als die ganze Bühne. Man kann sagen, er war nun fertig mit dieser Oper. Zu ihrer letzten Bearbeitung fügte er die Fidelioouvertüre in E-Dur, ohne jede Opernthematik, idyllisch, reizend wie ein letzter Sonatensatz: also gut, ich werde euch die Oper nicht in der Ouvertüre wegnehmen, ich leite Jaquino und Marzelline ein, oder was ihr wollt. Oper ist Oper.

Die einzelnen Nummern

Die Arie der Marzelline, ursprünglich die erste Nummer, macht ihm Beschwerden. Er hat keine so oft umgearbeitet. Jedesmal wird es wirklich besser und fester. So, bis ihr kleiner Seufzer auf dem Solofis von Flöte, Oboe und Fagott sicher untergebracht ist, vor der schönen Stelle mit der Hoffnung, zu der er eine Melodie erfand, würdig einer Iphigenie oder auch Schillerschen Luise. Wie er in den Bearbeitungen auch diese Deklamation verbessert, daß sie nicht mehr „schon" betont, sondern die „Hoffnung"! Doch, was sind Worte. Diese Dur-Melodie war gleich in der ersten Form so herrlich da, wie sie geblieben ist. Nur kam sie später viel mehr zur Geltung, da das ursprüngliche Dur des Hauptteils aus Kontrast in Moll geändert wurde. Doch liegen alle diese Künste vor der ersten Aufführung. Bis zum Fidelio hat sich in diesen leichten Regionen nicht viel geändert.

Ihr Duett mit Jaquino steht seit dem „Fidelio" vor dieser Arie; wieviel besser war es zuerst dahinter. Zuerst waren alle diese Szenen bis zum Pizarro ein Akt, der im Zimmer Roccos spielte, schlicht, intim und in dieser Reihenfolge eine nette Steigerung. Denn das Duett ist so allerliebst, daß es die Arie schlägt, also ihr nicht vorwegkommen darf. Welch reizend neckisches Spiel in süßer Bewegung und feingliedrigem Bau, der zweimal von dem Türklopfen skandiert wird. In der Mitte das gefühlvolle Geständnis von Marzellinens Fidelioliebe, zuletzt ein bißchen Koloratur. Das stand alles

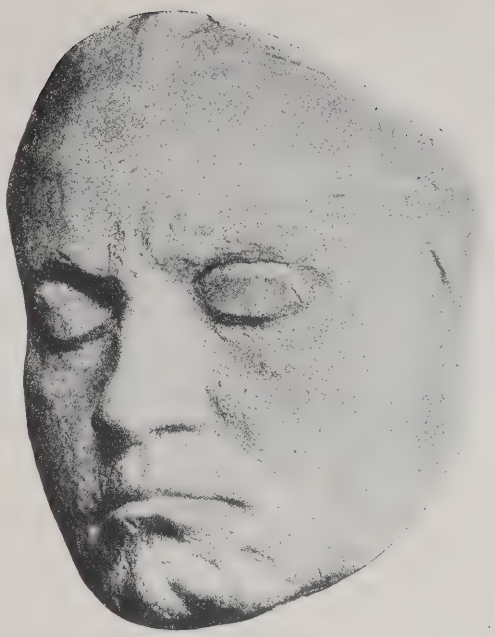
von Anfang an fest und ist in den Versionen nur immer etwas gekürzt worden.

Um das folgende Terzett der beiden mit Rocco ist es gewiß nicht schade. Es wurde im Fidelio ganz weggelassen und schon in der zweiten Form mit einer schlechten Kürzung ad libitum gestellt. Die Musik ist gleichgültig. Man vergißt sie in dem folgenden berühmten Quartett dieser drei mit Fidelio, das schon in der ersten Leonore sich seines Daseins freute und später nur unwesentlich zusammengezogen wurde. Hier haucht uns zuerst Beethovens Geist an, eine eigentümliche Spannung breitet sich aus, eine absolut musikalische Stimmung entwickelt sich, schwebend, unfaßbar — diese vier Menschen werden gleichsam symphonisch, werden Instrumente, die einen Kanon singen, der nichts bedeutet als: hier liegen Schicksale in der Luft. Im Text ist davon wenig zu spüren, in der Charakteristik noch weniger — denn die auf Fidelio hoffende Marzelline, die ihre Entdeckung fürchtende Leonore, der diesem Trugschluß zustimmende Rocco und der über Marzellines Kühle verärgerte Jaquino haben trotz ihrer ganz verschiedenen Gedanken dieselbe Melodie. Die Instrumente helfen ihnen freilich. Mit Marzelline beginnen die Klarinetten, mit Leonore die Flöten, mit Rocco die Hörner und mit Jaquino das Fagott; aber was sie an spezifischer Farbe gewinnen, verlieren sie durch die Mischung mit den ergänzenden Pizzikatostreichergruppen, die klanglich das instrumentale Gleichgewicht wiederherstellen. Ich erkläre dies, weil man an keinem Stück die absolute Anschauung Beethovens besser erkennen kann. Dramatisch ist es sofort zu widerlegen, musikalisch aber, schon nach dieser wie zur Besinnung mahnenden Einleitung der tiefen Streicher, ist es nicht widerlegt worden, solange es eine Oper gibt.

Die anschließende Goldarie des Rocco reißt uns aus allen Himmeln. Sie ist in den ersten Bearbeitungen oft schon fortgelassen worden, später wieder eingestellt. Mahler strich sie unbarmherzig. Sicherlich hat sie Gaveaux pikanter komponiert. Und doch in ihrer Frivolität — es sind ein paar Stellen, da man Beethovens schwielige Hand fühlt.

Dieser gefährlichste Teil der Oper endet mit dem Terzett, in dem Rocco der Leonore den Gefängnisbesuch verspricht, während Marzelline von diesem Plan nicht sonderlich begeistert ist. Sie singt von ihrer Fidelioliebe, und Fidelio singt auf dasselbe Motiv von seiner Florestanliebe. Fidelios Mut erzeugt ein herrisch punktiertes Thema, das Wagnersche Rhythmik vorausnimmt, auch seine Farbe, wenn es die Holzbläser mit den Hörnern noch etwas rauh nachahmen. Eine wunderbar vertiefte Stelle in Es-Moll hat Beethoven zuletzt wieder so hergestellt, wie sie in der ersten Fassung war:

ein seltener Fall, da die Änderungen sonst in Erneuerungen oder in Strichen bestehen. Über die mangelnde Dramatik leuchtet die Musik hinüber. Die Folge der Inspirationen im letzten Allegroteil, die harte gestoßene Melodie, das quartenschwingende Thema, die synkopisch sinkenden Terzen, der schroffe Wechsel des Dominantenvorhalts in Moll- und Dur-Farbe sind seine Sprache — was die drei Figuren sprechen, ist nur der Wind dazu.



Beethovens Maske 1812

Die Szene wandelt sich in den Gefängnishof, durch einen kleinen Marsch übergeführt, sowie man ihn in den französischen Opern machte, auffallend durch den nackten Quartenstoß mit Pauken, Bässen, Kontrafagott. Pizarro tritt auf, mit der überlieferten italienischen Intrigantenmiene, erst Moll, dann Dur, dämonisch im finsteren Ton wetternd, trotzdem er dem Dakapo nicht abgeneigt ist, das Akkordthema, das Quartenthema, das Triolenthema, der Reihe nach bewältigend, mit Posaunen, in gewaltigem musikalischen Faltenwurf. Sein „ins Ohr schreien" wird ihm im „Fidelio" etwas verkürzt, wofür die dumpfe Wache, die ihn im Chor begleitet, vergrößert wird. Dieser murmelnde Chor gibt der italienischen Szene einen neuen romantischen Hintergrund.

Eines der beiden ganz dramatischen Stücke der Oper ist Pizarros Duett mit Rocco. Die stockende Einführung „Jetzt, Alter, hat es Eile", die kühnen Septimen „Morden", die mystische tiefdunkle Malerei „der kaum mehr lebt", die Posaune auf die Zisterne, der schrille Bläserakkord mit vier Hörnern und Posaunen vor „ein Stoß", die wehevoll daraus aufsteigende Melodie, aller scharfe Gegensatz der Singweise beider: hier durchbrach Beethovens inneres Gesicht die Konvention, der Dämon wird sein Erlebnis, wird Gestalt und Bühne, ein Stück, das im Fidelio darum nur wenige Kürzungen erfuhr.

In der ersten Leonore folgte ein starker Kontrast, das Duett zwischen Marzelline und Fidelio. Eine unmögliche Situation, aber ein ganz reizendes Spiel mit obligater Violine und Cello, in neun Achtel wiegend, flüssig, melodiös, ein Triumph Beethovenscher absoluter Musik über die Sprache,

die bis zur Unkenntlichkeit verzerrt wird. Nehmt die Worte weg, es bleibt etwas ganz anderes, etwa eine anakreontische Szene an einem Bach, irgend etwas Duftendes aus Schuberts Regionen. Die Nummer wird erst gekürzt, dann ganz gestrichen.

Die große Fidelioarie schließt ursprünglich also an dieses Duett, und Fidelio bleibt allein zurück. In der dritten Form schließt sie an Pizarros Weggang, und so beginnt sie mit dem Fluch auf den Abscheulichen. 1805 war ihr Rezitativ einfach, die wundervolle Leonorenmelodie zeigte sie in ihrer ganzen Schönheit, diese Arie, die Beethoven in seinem arienlosesten, deutsch-knorrigen Herzen erfand, aber sie mischte sie mit den absonderlichen Komplimenten gegen welsche Bravour, Koloraturen, dick und massiv, daß sie die Kehle kratzten. „Komm, o Hoffnung", und Beethoven ist wieder da. Allmählich gerät er in die Allegromelodie, „süßer Trost" wird zweimal in seiner rührendsten Gestalt kredenzt, aber das erstemal läuft er in eine Floskel aus. Wie strömt das in ihm zusammen! Er hat sich vom Adagioanfang ein Orchester ausgedacht, Streicher nur mit drei solistischen Hörnern und einem Fagott. Eine schwere, schwelende, dickflüssige, dunkelbärtige Romantik lag darin — irgendeinWunderland kommender Phantasie, zwischen Riesen und Nibelungen: aber Leonore? Er behielt dies berühmte Orchester, das sich im Allegro zerpustete, bis in die letzte Bearbeitung bei. Wie ist das alles so seltsam. Dieses Orchester spielt, und wenn er glaubt, es spielt zu lange allein, schreibt er noch Worte darüber: „sprechend oder singend". Schweres, tiefes Herzeleid und finster rauchende Koloratur liegt nebeneinander. An der Sängerin selbst scheitert es. 1806 hat sie schon ihre Kürzungen. 1814 hat sie ein fast neues Stück. Das Rezitativ, jetzt auf den Abscheulichen, ist eine große dramatische Szene geworden. Ein neuer, still leuchtender Farbenbogen, eine erste Ahnung des Wolframschen Abendsternes führt sanft wirksam zur unverändert hehren Adagiomelodie über. Doch nun beginnen die Renovationen im einzelnen. Viel ist eingerissen, manches umgebaut, das meiste verbessert, nur der plötzliche geschniegelte Allegroeintritt bringt uns um den ersten „süßen Trost". Aber Beethoven hätte man keinen Text geben sollen, als die Worte Hoffnung, Trost, Mensch, Brüder, Freiheit, namenlose Freude — da ist er immer wie durch einen Zauber ganz vorhanden.

Geheimnisvolle Streichereinleitung zum Finale: der Gefangenenchor beginnt auf wiegend breiter Begleitung, dieses Stück, das man die populärste Rührung aller existierender Opern nennen kann. Wie es aufwächst, wie es in das Licht blickt, unterbrochen von dem volksliedhaften Tenorsolo, das in ihnen allen nachzittert, abfallend in das „Sprecht leise", ein Giebelbau

mit Melodiespitze — das ist Seine Hand. „Noch heute" Fidelios Ruf klingt uns unvergeßlich im Ohr, und immer ist es so schön, wenn sie von dem armen Manne da unten sprechen: der Gouverneur bleibt leitmotivisch — vier andeutende Töne — im Hintergrund. Plötzlich erscheint die seltsame Sechsachtelpartie, sehr schwierig, vielleicht ein Oktettsatz, übertragen in Bläser mit steigender Anteilnahme der Streicher, aber sicher nicht Rocco und Fidelio, die sich in einem mozartelnden „O, säumen wir nun länger nicht" zu trösten wissen. Von dieser Stelle an trennen sich die Wege der ersten und der letzten Bearbeitung. Aber beide sind nicht gelungen. Dort legt Pizarro, der von dem Spaziergang der Gefangenen noch nichts weiß, eine Riesenbrüllarie hin, mit der Wache und dem großen Lärmnachspiel. Hier kehren die Gefangenen wieder, natürlich mit einem neuen Gesang, und ein mäßiges Ensemble aller Beteiligten, auf einen blöden Text, baut sich darüber. Beteiligte? Nichts haben sie miteinander gemeinsam als den Zwang eines absoluten Musikstücks.

Die Florestanarie im Kerker ist in der ersten Opernform das Herz des ganzen Werkes. Sie hat sich bei allen späteren Bearbeitungen nur verschlechtert. Man kennt die dunkelschöne Graveeinleitung mit den vier Hörnern, den Pauken, die gespenstisch in der verminderten Quint a es gestimmt sind. Auf diesen Seiten ist es nur ein Wehen, ein Pochen, ein Klagen, ein Brüten und fernes Gewittern, ohne banale Substanz, ein Schauen neuer Welten in neuen Farben, die trächtig wurden. Man kennt die in die Leonorenouvertüren übergegangene bittersüße, tiefwühlende Adagiomelodie in As, wieder mit einem rührenden „süßen Trost", mit ihren unbeschreiblich ausgearbeiteten Details, die eine kleine Synkope oder irgendein B nuanciert. In der „Leonore" folgte ein Andante in F-Moll, mit Sordinen, eine keusche Trauer, von Bläsern umspielt und gehoben. Der Schluß blieb mild und wehmutsvoll. Nirgends in der Oper ist das Orchester so fein verwebt, so reich und farbig und wechselvoll wie in diesem Stück. Und dies wenigstens hat Beethoven beibehalten. Aber die Musik selbst hat er in der zweiten Ausgabe schon wesentlich verändert oder gekürzt, in der dritten ging er wohl in manchem wieder auf den Ursprung zurück, erweiterte, kürzte, aber gab zum Schluß dem Virtuosen nach. Der gequälte Übergang in die As-Dur-Melodie auf das Wort „Leiden" ist ganz unstimmlich gedacht, und der neue Allegroteil, der von dem uralten Ombratypus noch den schönen Anruf der geliebten Frau übrig behielt, mit dem Oboensolo und den zwei Hörnern fein schattiert, ist gegen die Stimmung empfunden, in der diese Szene erdacht wurde. Der erschöpfte Orchesterschluß kann daran nichts mehr ändern.

Wie wirft uns diese Oper aus Tiefen, die zu Höhen werden, auf Höhen, die Abgründe scheinen. Rocco und Fidelio steigen ins Gefängnis herab, um Florestans Grab zu graben. Man gibt ihnen in der dritten Form das beliebte Melodram, das mit leitmotivischen Erinnerungen arbeitet. Sie graben „hurtig", Posaune und Kontrafagott, Erlkönigrhythmus, ein harmonisches Wogen mit zeitweilig schöner Lichtkontur. Aber nun begibt sich ein Wunder, Beethoven übermannt die reine, schöne Musik. Die beiden hurtigen Graber finden sich mit Florestan im Terzett, das aus dieser steinern großen und erhabenen Melodie in blühenden Wendungen, natürlichem Aufbau, süß steigenden Korresponsionen, wiegenden Begleitungsfiguren, schmeichelnden Tonartenbiegungen, gipfelnd in der rührenden Brotreichung an den gefesselten Mann, mit der musikalischen Genialität Mozarts sich entwickelt. Als ob es Beethoven zu „schön" gewesen wäre, verschlechtert er es in den Änderungen. Die zweite Form hat ganz schädliche Umstellungen und Kürzungen, die dritte ist nur zum Teil wieder besser, wenn sie sich der ersten erinnert.

In vollem, vielfachem Orchester gibt sich das Quartett aus, scharf in seine Charaktere gespalten, die zweite dramatische Gelegenheit der Oper, da Pizarro hinzutritt, den feigen Mord an Florestan zu verüben. In der Mitte steht das doppelte Signal, das des Ministers rettende Ankunft verkündet. Ringsherum kracht es von Erregungen und drängenden Willensentladungen in all jenen eisernen Tonkonsequenzen, die Beethovens Handschrift sind, im stieren diatonischen Vorrücken, im rhythmischen Herausstoßen der Dominante und in der Dissonanz, deren äußerstes Wagnis das hohe H der Leonore war, da sie sich als Florestans Weib zu erkennen gibt, ein H auf G Des Es! Und den Schluß dieser wilden Szene siegelte kein gewohnter Dreiklang — ganz unaufgelöst und glotzäugig ein verminderter Septimenakkord! Es braucht nicht gesagt zu werden, daß beides später, auch schon im alten Klavierauszug, salonfähig gemacht wurde. Der Leonore wurden ordentlich die Haare gekämmt.

Leider, leider auch im Liebesduett, wenn man dies Jubellied jauchzender Leidenschaft so nennen kann. Ja, schwer war es zuerst, aber ungeheuer schön. Ein großes Rezitativ mit Oboensolo leitete es ein, Florestan rief seine Leonore, wie später das Orchester den Tristan ruft, es wogt herüber, wogt und wogt höher in G-Dur, und das Duett der namenlosen Freude schwingt sich gen Himmel. So streng und einfach in aller Expansion, bald imitierend, bald parallel, in der Mitte wie ein Schluchzen des Herzens milder und freundlicher, die letzte Spannkraft dieser zusammenschlagenden Instrumente in unserer Kehle, und doch nur eine Tristanvorstufe. Reich und

breit ausladend war es in der ersten Konzeption, es hatte blühende Mittelsätze, es führte die Motive durch die verwandten Harmonien hoch, und zweimal kehrte es in das Thema zurück. Alles ward frisiert. In der zweiten Form ist das Rezitativ und Duett stark zusammengezogen. In der dritten das Rezitativ ganz fortgelassen.

Problematisch wird wieder das letzte Finale. Es beginnt in den ersten zwei Ausgaben mit einem Rachechor, in der dritten mit einem Heilchor — die Wahl bleibt ziemlich gleich. Fernando, der menschliche deus ex machina, tritt auf (es muß eine weite und helle Szene sein), er bessert sich von 1805 bis 1814 merklich, zuletzt appelliert er wirksam an die Bruderfreundschaft. Die Unterschiede sind groß, aber die rührende Stelle der Kettenabnahme ist immer dieselbe geblieben. Welch ein Augenblick! Jetzt stimmt das himmlische F-Dur an, das in absolutem Oratoriensatz ausströmende Dankgefühl, auf ein altes Beethovensches Motiv gebaut, in doppeltem Quartenanstieg, lieblichem Achtelgeflecht und mildem Dur-Skalaabstieg. Es hat seine breiteste und beste Form in der ersten Fassung: die Solisten nehmen hier den Chor erst später dazu. In der zweiten Fassung hat es der Chor eiliger, in der dritten ist wohl eine gute wachsende Verteilung der Ensemblestimmen, aber die Kürzung ist nicht aufgehoben. In diesen Körpern klaffen blutige Wunden.

Der Schlußgesang steht jetzt aus. Man gelangt um so hastiger zu ihm, je später die Bearbeitung liegt. Dieser selbst verdient in der letzten Fassung den Vorzug. „Wer ein holdes Weib errungen" ist eine harte, starke, rhythmisch geschlagene Mannesmelodie, nicht unwert, dem Freudenchor der Neunten an die Seite gestellt zu werden. Beethoven läßt die Oper gut sein, Florestan und Leonore sind vereint, Pizarro wird bestraft werden (wenn auch zu mild), und alles steht, den großen Oratorienabschluß zu singen. In der ersten Ausgabe variieren erst die Solisten, dann der Chor, dann Florestan über dem Chor, in der zweiten noch Leonore über dem Chor, eine fremde Stretta schließt. Das ist Symmetrie. In der dritten Ausgabe beginnt der Chor, es folgt Florestan mit dem Chor, es lösen sich die Solisten unter Leonores Führung, und als letzte, breiteste, gewaltigste, durchgreifendste Variation findet ein reißendes Gegenspiel der Solisten mit dem Chor statt. Das ist Kreszendo, ist symphonische Dramatik mit den Stimmen als beredtesten aller Instrumente: Variationen über die absolute Moral einer Oper, die gewesen ist.

Zwischen tiefster, innerer Ergriffenheit und der sauren Koloratur, zwischen harter italienischer Konvention, dramatischen Wutausbrüchen und ungeheurer symphonischer Landschaft wird diese Oper hin und her gestoßen,

der wahnsinnig schöne und doch verstümmelte, vielleicht verfehlte Torso eines Gottmenschen. Ist Mozart Ton, so ist Beethoven Rhythmus. Aber obwohl er Rhythmus ist, gehen seine ursprünglichen Instinkte nicht auf das Drama. Mozart ist alles in einem, er ist eines in der ganzen Kraft. Dies ist die Beethovenreligion. Er schafft und zersplittert in derselben Bewegung. Er erfindet nur von der absoluten Musik her, von der innerlich webenden und stoßenden Musik, von ihrem Begriff, von ihrer Dynamik. Selbst die Instrumente empfindet er nicht funktionell. Vom Gesang her projiziert er niemals sein inneres Bild. Noch weniger vom Wort, wie es wenigstens Wagner zugestand. So einseitig ist er und so groß in seinem Prinzip. So erhaben über Opernwesen. Aber taucht inmitten seiner dynamisch wahrhaften, mit ihrer Menschenseele atmenden Phrasen und Motive einmal die schöne Melodie auf, so ist sie wie gesättigt von der umherlagernden Tonlosigkeit und hat das Meer und die Unendlichkeit, die wüstenweite Sehnsucht im Auge. Dieses sind die Arien Florestans und Leonores.

OPÉRA COMIQUE

Monsieur Bourgeois

Monsieur Bourgeois wohnte in einem bescheidenen, aber behaglichen Quartier, nicht weit von der Banlieue, durch deren Straßen er Soldaten in den Feldzug ziehen und Landleute, festlich geschmückt, in die Stadt kommen sah, was sein ständig wiederkehrendes Vergnügen bildete in der Reihe gleicher Tage, die sein Leben füllten. Es war eine geräumige Lustigkeit in seinem Herzen, und die rührenden Familienszenen, die sich von Zeit zu Zeit vor ihm abspielten, hatten im Gegenteil nur den Erfolg, seine wohlwollende Weltanschauung zu festigen und einen gewissen romantischen Humor in ihm zu wecken, der allen Stürmen trotzte. Er las Räubergeschichten, hatte einen gediegenen Appetit und noch gediegeneren Durst und ließ sich nach dem Souper gern von Gevatter Handschuhmacher und Schneider zu einem kleinen Tänzchen abholen. Er verehrte seine Nation, die Armee und die schönen Damen.

In seinem Garten lag von alten Jahren her ein Lusthaus, wie alle Lusthäuser mit zwei Eingängen, über der einen Tür war eine Urne mit einer Flamme in Relief geschnitten. Das Lusthaus, einst ein verschwiegenes Juwel der Regence, war jetzt in Schönheit verfallen, seine großen Platten waren losgelöst, grünlicher Schimmel deckte die stolzen Blöcke, der Wind pfiff durch die Löcher. Im Innern war mancherlei gut erhalten. das gelbe chinesische Bett, die große Muschelpendule, ein Gemälde der vier Jahreszeiten en camaieu und verschiedene merkwürdige Porträte, die das besondere Interesse und den heimlichen Haß des Herrn Bourgeois erregten. Das eine stellte eine Dame als Diana dar, schneeweiß gepudert, in einem himmelblauen Kleid, den Halbmond auf der Stirn, in der Rechten den Bogen, in der Linken ein Rebhuhn und den Windhund zu Füßen. Man konnte zweifeln, ob es die Mätresse des weiland Besitzers dieses Schlößchens war oder gar die Marquise selbst. Jedenfalls zeigte das andere Bild auch unverkennbare Porträtzüge, eine Omphale auf einem Gobelin, die ihr kleines Aschenbrödelfüßchen in einen Herkuleskothurn gesteckt hatte und sehr verliebt zu diesem Halbgott aufblickte, der als Galan am Spinnrocken saß, von Amor und dem ganzen Chorpersonal der alten Oper umgeben. In da-

maliger Zeit kam Théophile Gautier häufig das Lusthäuschen besuchen, das er für eine Novelle brauchte. Bourgeois aber hatte so deutliche Zeichen der Verachtung für diesen, wie er sagte, frivolen Rest eines hermaphroditischen Klassizismus, daß er sicherlich den Pavillon zerstört hätte, wären nicht Historiker und Dichter Hand in Hand für seine Erhaltung eingetreten. So begnügte er sich auf gutes Zureden schließlich damit, das gelbe chinesische Bett und die Muschelpendule in seine Wohnung herüberzuholen und konnte später nicht leugnen, daß er sich mit ihnen einige lustige Stunden verschafft hatte.

Dieser Bourgeois war dem Schicksal aller liberalen Herzen unterworfen, am Tage zu träumen und in der Nacht zu wachen. Nachdem ihm die Revolution den Berechtigungsschein der Selbständigkeit gegeben hatte, blieb er zwar durch alle Zeiten sämtlicher Kaisertümer, Königtümer, Restaurationen und Republiken, unter allen klerikalen und allen bürgerlichen Herrschern seinem harmlosen Ideale treu, das er, von Tagesereignissen selten erschüttert, mit einem lachenden und einem weinenden Auge pflegte, aber er verlängerte doch die Stunden nach dem Souper bald so bedenklich, daß ihm während der einst so heiligen Morgenandacht noch die Tanzmelodien des vergangenen Abends verführerisch im Blute lagen und seine Beine heimlich hüpfen machten. Er, der Mann der Prinzipien und der konsequenten Moralität, er, der Volksbeglücker und überzeugte Rechtsstaatler, kennt jetzt kaum noch eine Situation, die er nicht in ein Tänzchen auflöst, kaum eine These, die ihm nicht zur Parodie wird, kaum eine Freude, die nicht die Ausspannung der Frivolität verlangt. Er hat sich ein Theater geschaffen, das ganz sein Werk, aber auch seine Nahrung ist, beschränkt genug, um eine außerordentliche Popularität zu erlangen in der zärtlichen Leichtigkeit des Gefühls, das der Geist seiner Nation nach Möglichkeit vor dem Überschwang bewahrt, und in der rhythmischen Wohlgefälligkeit, die den Genuß nur empfiehlt, indem sie seine musikalische Methode feststellt. Der Bourgeois ist der Lehrer und der Schüler der opéra comique, in der er denselben Fürsten dekuvriert, mit dessen Requisiten er sich möblieren muß.

Anfänge

Er gründet sein Theater in einer Art brusterweiternder Opposition, und er führt es in diesem selben Gefühle fort, das sowohl seinem Freiheitsdrang wie seinem Philisterium genügt. Er stellt sich tapfer gegen die eigene nationale Oper, weil er von ihr nichts versteht, und er wird von den Enzy-

klopädisten, die seine demokratische Stimmung in Wissenschaft bringen, eifrig unterstützt. Er nennt sich stolz Buffonist, weil er in den einfachen und rührenden Scherzen der Italiener, die Paris besuchen, viel mehr Erquickung findet als in den langweiligen Klassizismen der Académie royale. Das berühmte Jahr 1752 schreibt er sich mit goldenen Lettern in sein Vergnügungsbuch, denn damals kamen die Bouffons mit der herrlichen Serva padrona in die Oper, und damals schrieb Rousseau seinen Devin de village, der die Huldigung eines so großen Mannes an die Empfindungen des Volkes war und dennoch französischen Text hatte. Man wies die Bouffons zwei Jahre darauf aus, aber die Freiheit ließ sich nicht knebeln. Schon hatte d'Auvergne seine Troqueurs geschrieben, schon folgten überall den Übersetzungen und Parodien italienischer Buffostücke eigene Arbeiten, die rührigen Singspiele Favarts, und selbst Goldoni gab zu, daß die Handlungen der französischen Opern besser seien als die seiner Landsleute. Um keinen Posten zu verlieren, war es unbedingt nötig, die Jahrmarktsbühnen zu stützen, die seit langen Zeiten dem unverdorbenen Geschmack des Volkes in kleinen Coupletstücken schmeichelten. Aber niemand verträgt sich schlechter als die Vorkämpfer der Freiheit, und nichts ist tyrannischer als die Revolution. Die Comédie italienne sah durch den stark besuchten Jahrmarkt ihre Intermezzi und Vaudevilles, die die französischen Bürger lockten, bedroht und führte einen heftigen Kampf gegen ihn, daß die Budenbesitzer zeitweilig gar nicht oder nur stumm oder gar mit Marionetten spielen mußten. Endlich, 1762, gelingt die Versöhnung, und das Institut der Opéra comique wird geboren, später auch so getauft. Aber sofort gibt es eine ganze Reihe von Theatern der komischen Musik in Paris, die sich ebenso befehden, wie die Spezies einst von der Regierung befehdet wurde: von der offiziellen Oper, die ihnen allen noch lange verbot, eine durchlaufende Musik zu bringen. Nun so hatte der Bürger wenigstens seinen Dialog, den er sicherlich verstand. Er hatte seinen Freihandel und seine getreue Opposition. Er hatte die Wahl in seinen Theatern, ob die salle Favart oder das Feydeautheater, das Varieté, das Renaissance, das Lyrique und dann die Bouffes des Herrn Offenbach, die den alten Namen wieder zu Ehren brachten. Er sah den sozialen Wettkampf seine Früchte tragen, und schnell wuchs die Gattung aus dem Singspiel zur Oper. Man verehrte Duni als ihren ersten rechten Meister. Er war aus Parma gekommen, also französisch gebildet, und sein „Milchmädchen" mit dem Vaudevillerefrain le pot au lait versé par terre ist heute noch ein nettes Beispiel dieser frühen, halb italienischen strengen Manier. Man verehrte Monsigny, der noch bis 1817 lebte und fleißig mit Sedaine arbeitete: sein Deserteur, mit vielen Liedchen, etwas flauem Gefühl

und reichlichem Witz ist heute noch nicht ganz tot. Man verehrte Philidor, der von seiner großen Begabung gerade dieser leichten Kunst viel Fortbildsames zufließen ließ, und verehrte vor allen Grétry, der einzige, den Grimm bis zum Ende ernst nahm, den alle Parteien hochschätzten, der endlich die letzte italienische Erinnerung überwand und nicht bloß die Opernmöglichkeit in französischem Genre bewies, sondern auch eine Musik schrieb, die vortrefflich war.

Inhalte

In diesem beschränkten Kreise pflegte man eine bestimmte Reihe von Szenen und Figuren, die sich um so lieber wiederholten, als man Grund hatte, alle Überraschungen fremdartiger Stoffe oder Probleme zu vermeiden. Man wollte genießen und sich nicht anstrengen, man mischte Gefühl und Satire, um das Herz und den Kopf nicht auf gegenseitige Kosten zu überlasten. Der Sinn für einfache liedartige Liebessentiments war in dem alten Singspiel Adam de la Hales aus dem 13. Jahrhundert bereits in ganzer Klarheit durchgebildet, und sein Jeu de Robin et Marion, eine Perle der archaischen französischen Musik, hatte 28 Nummern, echte oder künstliche Volkslieder, die auch ein späterer Adam sich in seine Opern einzusetzen nicht geniert hätte. Zu der Liebe trat der Spott, als die französische Zunge spitzer und der Geist geschliffener wurde. In der Zeit der Favartschen Singspiele, als dessen vielbewunderte und vielbegehrte Frau die Pariser durch ländliche Couplets und satirische Parodien in eine doppelte Bewegung setzte, war der Spott das unumgängliche Salz dieser populären Speise. Und er hat bis zur Schönen Helena niemals in seinem Übermut nachgelassen, kleine geistige Empörungen zu inszenieren, die mindestens so gewohnt wurden wie die politischen. Niemals sonst sind Spott und Lyrik, die beiden Seelen dieser Musik, in solche Beziehungen und auch Verlegenheiten geraten wie hier. Der Spott mußte zu einer Akrobatik der Gefühle führen, die deren Echtheit zur Farce machte. Entschloß man sich vom Geiste des Tanzes aus ohne Skrupel zu diesem Schritt, so war die Operette geschaffen, deren Wesen darin besteht, daß sich niemand mehr ernst nehmen darf. Entschloß man sich aber nicht zu dieser letzten Konsequenz, so mußte der Tanz aus getäuschter Eitelkeit zum Verbrecher werden und ordinäre Gesten annehmen. Paris schwankte zwischen der intimen balladesken Lyrik der Chopinschen Tänze und der sinnlich schweren Luft der Walzer und Polkas im Salon des umschwärmten Tanzlehrers Cellarius und draußen auf den rasend besuchten öffentlichen Bällen. Die Atmosphäre wechselte in beiden Stimmungen, sie

lag in ihren Witterungseinflüssen meßbar auf allen Opern der Zeit.

PAR PERMISSION
LES COMEDIENS
FRANÇOIS ET ITALIENS
Donneront aujourd'hui Samedi 1 Octobre 1768
MAHOMET I OU LE FANATISME
Tragédie de Mr. de Voltaire, ornée de son Spectacle & suivie
DES CHASSEURS OU LA LAITIERE
Opera Bouffon en un Acte de Mr. Anseaume mis en musique par Mr. Duny.
On prendra au Theatre & aux premieres Loges 48 sols, à l'Amphitheatre & Secondes Loges 24 sols, aux Parterre & aux Galeries 12. sols.
On commencera à cinq heures & demie du soir,
C'est à la Salle des Spectacles.
Défenses sont faites aux Gens de Livrée d'entrer même en payant.

Theaterplakat 1768

Colin und Colette sind ein wenig eifersüchtig aufeinander, aber ein Dorfwahrsager vereinigt sie schließlich durch seine schlauen Künste. Diese einfache Geschichte, die den Inhalt von Rousseaus Devin bildete, wäre harmlos genug gewesen, wenn nicht die eingefügte Pantomime eines Hofmannes, der einem Landmädchen nachstellt, den Bauern bedroht, aber sie zuletzt auf ihr Flehen zusammenläßt, der Szene eine bewußt bourgeoise Pointe gegeben hätte. Der Typ war damit festgestellt, der sich unendlich oft wiederholte. Die genauen Vorschriften des Komponisten beim Rezitativ „ferme" oder „ironie et dépit", „animé", „menace", „douleur tendre" mußten den Ausdruck und das Gebärdenspiel so heben, wie es dieses Genre wünschte. Seine Musik, in den ursprünglichen wie in den nachkomponierten Stücken, brauchte nicht gar zu bedeutend zu sein, um den natürlichen Erfolg seines Werkes zu machen, das die Wahrheit mit einem Körnchen Ironie gegenüber der Phrase und Konvention vertrat. Die reizenden Ländler, Menuette und Couplets hingen als leicht verständliche Volksmusik genug im Ohr, und die Lieder auf die simple nature, die naiveté de l'amour, Colettes Anklage des fracas de la ville schmeichelten dem erwachenden Sinn für gesunde und unverdorbene Tugenden des Landes. Es war in der Tat ein musikalischer Protest gegen die Degeneration der Kultur, dessen Ehrlichkeit sicherlich reiner war als die der Schriften seines Autors, wenn er ihnen auch an geistiger Potenz nachstand. Rousseaus Bekenntnisse, nicht am wenigsten dort, wo er von dieser seiner Oper spricht, sind theatralisch genug, um dieses sein wirkliches Theater untheatralisch erscheinen zu lassen.

Der Ausbau der komischen Oper hatte noch nicht einmal nötig, alle Laster zu persiflieren, die Molière aufdeckte, und alle Tugenden zu preisen, die Racine und Corneille übersahen, um ein ganzes schönes kleines Theater voll Herzlichkeit und Spottseligkeit zu erfinden, das Generationen genügte.

Man wurde nicht müde, die Eleganz des Städters und die Schlichtheit des Landbewohners gegenüberzustellen, man variierte das Motiv bis in die Verkleidungen von Landmenschen zu Stadtmenschen, die wir aus dem „Postillon" kennen, wie wir das Umgekehrte aus Flotows Martha kennen. Man übernahm von der Buffooper die Persiflagen der sogenannten hohen Kunst, alles Deklamierens, Opernspielens, Virtuossingens, des resoluten Orchesters und der archaischen Geziertheit. Man verspottete den Geiz und lobte die Armut, lachte über das Gefängnis und pries die wunderbaren Rettungen, die zuweilen schon bis zu modernen Erlösungen auswuchsen. Man parodierte die Geisteranrufungen und erfand köstliche Märchenträume in einer neuen klingenden Romantik. Man ließ die Diener als Herren, die Herren als Diener alle Standesunterschiede verlernen und erreichte durch verblüffende Briefe oder Testamente Schlußheiraten, die alle Gesetze und Vorurteile aufhoben, so daß liebende Geschwister plötzlich als Nichtgeschwister, liebende Bauern plötzlich als geborener Adel entlarvt werden. Man schwärmte für Räuber, Soldaten, Jagd, Trinken, Spielen, vor allem die schelmische Lotterie, und konnte keine Bühne mehr vertragen, auf der nicht etliche dieser Vergnügungen vorgeführt wurden. Ein bißchen Beten war als Gewissenserleichterung dabei immer angebracht, und nichts verdiente einen gerechteren Tadel als der tatenlose Schlaf, der mit allen seinen optischen und akustischen Nebenerscheinungen einem periodischen Spott verfiel. Um in guter Gesellschaft zu sein, bevorzugte man alle ehrlichen Handwerker, die lustigen Studenten, die armen rührenden Savoyarden, die singenden Spinnerinnen und klappernden Müller, die Marktweiber, die Brauer, die Konditoren, die Parfümeusen, kurz die kleinen Leute, die die Szene unseres täglichen Lebens bevölkern und das musikalische Herz auf dem rechten Fleck haben. Ein wenig exotische Würze aus Spanien, Italien, Schottland, Indien oder gar China entspricht dem steigenden geographischen Bewußtsein der Weltausstellungsepoche, und Offenbachs Brasilianer mit seiner Handschuhmacherin empfehlen sich als letzte Nachkommen dieser zeitgemäßen Mischung.

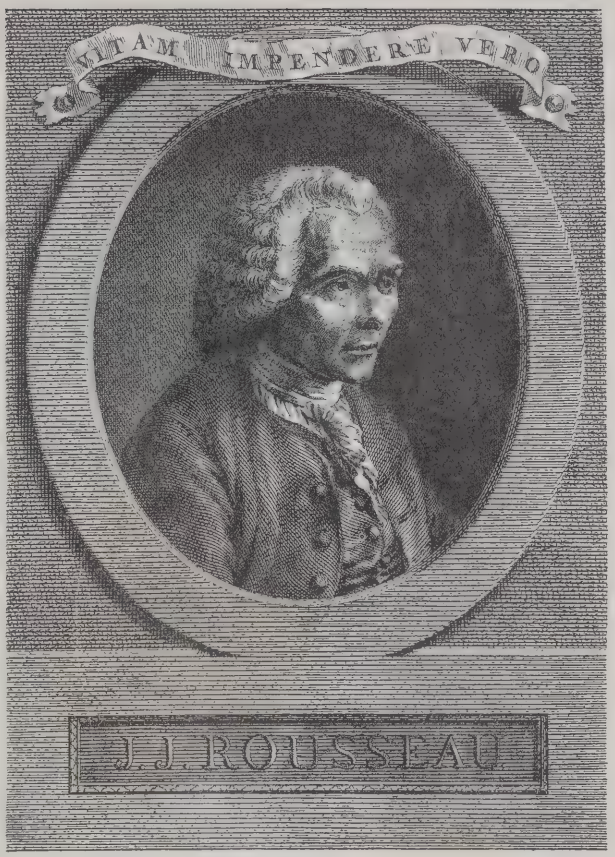
Einer Bühne, die solch bunten Apparat in Bewegung setzt, um die Hochzeit zweier Liebender in gebührender Variation zu schildern, mußte die Musik ihre liebenswürdigsten Dienste widmen. Es kam nicht so sehr auf die Originalität und Eigensinnigkeit der Erfindung an, und man machte sich gewiß nichts daraus, dieselben diatonischen Schritte oder Dominantenspiele oder tänzerischen Exzesse immer wieder zu hören. Im Ehernen Pferd sang, wie mir gerade einfällt, Taogin ein reizendes Liedchen oh mon mari, mon petit mari, das man in Dreiviertel umgesetzt in Caspers „Die Tante schläft" wiedersah, was natürlich niemanden verhinderte, diese alte

Operette sehr anziehend und wirksam zu finden, so daß man sie jetzt sogar neu druckte. Nein, der typische Bestand an elegantem, melodischem, an sauberem harmonischen Material war in der Regel nicht sehr bedeutend und zog vielmehr seine größere Kraft aus den rhythmischen Verschiedenheiten, die dem Temperament dieser Nation besser lagen. Gestoßene Achtel, punktierte Ketten, das Weben fliegender Sechzehntel, die Takte der Polonäse, des Bolero, des Gitarrenständchens und aller europäischen Tänze, phantastische Rhythmen in komischer Zerrissenheit und grotesker Nachahmung und alles buffolustige Einbauen der Sprache in die architektonische Gliederung geben der Melodie und Harmonie hier erst ihr Blut, ihren Lebenssaft. Abnormitäten sind selten, und Stellen wie der Fünfviertelmittelsatz in Georgs Cavatine aus der Weißen Dame oder auch nur fünftaktige Perioden wie in der Chanson provençale des Eremitenglöckchens werden fast als Raffinements empfunden. Diese Musik liebt klare Nummern und eine Einfachheit der Stimmführung, die sie selbst in den großen charakteristischen und oft bedeutenden Ensembles nie verläßt. Ihr Hauptmaterial ist das Lied, das strophenförmige Couplet, das Rondovaudeville, auch die Erzählung in Liedform, vor allem die Romanze, an der alle musikalischen Jünglinge arbeiten und die das Entzücken der Salone ist und die Stütze der Oper. Sie gibt dem Stück sein Interieurlicht, seine Farbe und Einheit. Ihr zu Liebe läßt man sich auch ein bißchen Arie gefallen und alle Koloratur, die für die Triumphe der Sänger vonnöten ist. Dann aber tritt das Lied vor und reicht dem Tanz die Hand, lächelnd ihre alte Liebe durch einen Kuß besiegelnd, dem kein Zuschauer widerstehen kann. Und wieder wird alles Rhythmus und Gleichtakt, Marschlied, Soldatenlied, Jagdlied, Trinklied, von Jahr zu Jahr mehr Tanz, bis sich kein Ariensänger und kein Ensemble mehr halten kann, ohne in eine Galoppade auszubrechen. Die Wollust des Hörers aber ist die Vorbereitung auf diesen großen nationalen Moment des Tanzes, dieses Warten und Stechen und Kitzeln auf der Dominante, noch einmal und noch einmal, beinahe ebensoviel Vorbereitung als Genuß, ein Neugierigmachen, ein Kokettieren, ein Stückchen Pariser Liebesschule — die Regence hatte es nicht anders getrieben als das second empire, und das chinesische Bett wird neu bezogen. Arme Colette, du bist von derselben Musik betrogen, der du einst dein treues Herz geöffnet hast. Wie singt Offenbachs Blaubart?

Ma première femme est morte
Et que le diable m'emporte
Si j'ai jamais su comment.

Eines Tages wohnte Rameau einer Probe bei, die Rousseau von seinem Werke veranstaltete. Rousseau konnte sich nicht enthalten, ihn nach seinem Urteil zu fragen, aber Rameau war vorsichtig und schien zu zögern. Dreimal fragte ihn Rousseau, dreimal antwortete Rameau: „Soll ich die Wahrheit sagen?" Rousseau war unklug genug, darauf zu bestehen, und der andere sagte frei heraus: einiges sei gut, einiges sei schülerhaft, die Rezitative zeigen eine andere Hand. Seitdem war die Feindschaft der beiden besiegelt, die ja tiefere Gründe hatte. Grétry erzählt diese Geschichte in einem Briefe an den Padre Martini und faßt Rousseaus Erbitterung, die in dem berühmten Artikel des Dictionnaire über Rameau zum Ausdruck kam, als bloße persönliche Ranküne auf. Er hatte wohl Grund dazu, denn ihm selber war Rousseau nicht anders begegnet. Es ist bei der Aufführung von Grétrys Fausse Magie.. „Ich bin glücklich, Sie kennen zu lernen, Herr Grétry." „Sehr liebenswürdig." „Haben Sie auch eine Frau?" „Ja, sie ist eine Künstlertochter." „Das ist gerade das Rechte, ich liebe die Naturkinder, wir wollen recht oft zusammensein." Die beiden gehen zusammen fort und, da gerade auf der Straße gearbeitet wird, ist Grétry so höflich, Rousseau beim Übergang ein wenig zu stützen. Rousseau aber stößt ihn zurück und sagt: „Lassen Sie mich bitte. Ich helfe mir allein." Er nahm es todübel, und sie haben sich nicht wieder gesehen. Gleichwohl, wie das Schicksal ist, Grétry wohnte später in derselben Montmorencywohnung, die Rousseau berühmt gemacht hat.

Aber schalten wir Rousseau, den philosophischen Begründer einer höchst unphilosophischen Kunstgattung, aus; seine persönliche Reizbarkeit fällt ganz aus dem Stil der Komponisten dieser Schule, die stets von einem großen Wohlwollen und oft einem selbstlosen Interesse für einander beseelt waren. Der einzige Intrigante unter ihnen war Isouard, den dafür heute das Volk auch vergessen hat. Er schuf dem jungen Auber Schwierigkeiten, und er trat mit Boieldieu in einen persönlichen Konkurrenzkampf. Er machte die Erfahrung, daß die Akademie ihn nicht nach dem Maße einschätzte, wie er sich selbst. Nach Monsignys Tode fanden Wahlen statt für dessen Nachfolger. Die Entscheidung fiel schwer, und erst nach zwölf Touren gab man Catel den freien Sitz. Mehul starb, und Boieldieu kam an dessen Stelle. Isouard wurde sehr traurig und soll an diesem Ärger dahingesiecht sein. Die anderen aber hielten gut zusammen und fanden sich mit Vergnügen bereit, Gelegenheitsopern gemeinsam zu arbeiten. Eine solche Kompanie-arbeit wie in dieser Zeit hat es nie wieder gegeben und Stücke, die von



Rousseau. Stich von Jugouf

mehreren Librettisten verfaßt und von noch mehr Komponisten vertont waren, gehörten nicht mehr zu den Ausnahmen. Jeder machte seine Nummern, und das Ganze gewährte dem Publikum den Spaß, Namen zu raten, und der Kritik den Ruhm, Namen zu deuten. Boieldieu führt in einer solchen Oper, Charles de France, den jungen Hérold ein, Cherubini komponierte nicht nur, sondern malte sogar mit Boieldieu zusammen, und Adam schätzte Auber so hoch, daß er dessen Jugendwerke gern seinen ängstlichen Schülern zeigte: „Seht ihr, das schrieb er im Anfang, es war nichts, und er ist doch ein so großer Meister geworden." Sobald einer außerhalb dieser Gruppe zu Wort kam, klang das Urteil gleich anders. Berlioz hat im Journal des Débats eine vernichtende Kritik über Zampa geschrieben, die so ungerecht wie möglich ist: er wirft Hérold die vielen Vorhalte vor, die die Akkorde denaturieren, die Herbheit der Dissonanz zur Diskordanz steigern und Süßigkeit in Fadheit wandeln. Gewiß ist Zampa kein Meisterwerk, aber gerade die Ouvertüre, die Berlioz vor allem treffen will, ist noch ihr Bestes und von solchen Fehlern ganz frei. Hérold begnüge sich, sagt er, mit Motiven, so winzig und unbedeutend, wie Rossini sie etwa mal fallen lasse, wenn er müde sei. Rossini selbst, wohl bewußt, was ihm viele dieser Kollegen an Rhythmus und Linie verdankten, stellte sich bedeutend freundlicher. Er wohnte eine Zeitlang mit Boieldieu im gleichen Hause Boulevard Montmartre 10. Rossini lobt die Versteigerungsszene der Weißen Dame über alles, die gute Führung und das stilvolle Ensemble. „Wir, lieber Boieldieu, wir Italiener hätten viel mehr Lärm dabei gemacht mit

felicità, felicità und solchen Dingen.“ Boieldieu ist gerührt, und als er sich empfiehlt, um in seine höhere Etage hinaufzugehn, sagt er zum Abschied: „Ich bin Ihnen doch nur über, Meister, wenn ich schlafe.“ Die Bewunderung Rossinis geht in dieser Zeit über alles hinaus, was wir uns heute vorstellen können. Er war ein Gott, ohne Widerspruch. Man sagte, Haydn und Mozart könne man nachmachen, aber schlecht, Rossini sei unnachahmlich, er habe einen neuen Stil geschaffen, der sein Eigentum sei. Sein Bonmot ist das Orakel dieser ganzen Familie von Autoren, die füreinander lebt, wirbt, arbeitet und hofft. Ein natürliches Mittel, dieser Gemeinsamkeit Ausdruck zu geben, finden sie in der Schriftstellerei. Von Favart bis zu Adam schreiben sie fast alle, Erinnerungen, Kritiken, Hymnen, mit vielem Geist und noch größerer Herzlichkeit, selten etwas Abfälliges über ihre Kollegen. Die ganze Zeit ist förmlich belegt mit plaudersamen Memoiren der Autoren, die dieselbe Behaglichkeit ausströmen wie ihre Werke und zu der Hochschätzung dieser Stücke so viel beigetragen haben, daß wir uns heute wundern müssen, wie ernst man die kleinste komische Oper nahm. Der nationale Familiensinn der Opern selbst scheint sich in ihnen widerzuspiegeln und hat bis auf ihren jüngsten Biographen fortgewirkt, Pougin, der Boieldieu gegen Wagner ausspielt und Hérold mit Weber vergleichen möchte.

In dieser Familie gibt es freilich keine Rossinis, es sind alles nette kleine Leute, bald etwas fleißiger, bald etwas leichtsinniger, die im allgemeinen ihren gleichen Trab gehen und von der Bourgeoisie ihrer Werke sich so viel angeeignet haben, daß sie von ihrer Biederkeit abfärben. Die meisten von ihnen fangen ein bißchen dilettantisch an, um dann durch ernstere Studien die innere Wandlung zu erleben, und viele geben eine Kaufmannskarriere auf, um dem schöneren Ziel zu folgen, als Romanzenkomponisten die Damen zu entzücken. So sehen wir den jungen Auber in den Salonen des Fürsten Chimay mit seinen leichten Liedern glänzen, bis ihn der Tod des Vaters zum Beruf zwingt und er zu Cherubini geht — „arbeite!“ — „ich bin es nicht gewohnt“ — „so stürz dich zum Fenster hinaus.“ Auber nennt die Zeit vor dieser Katastrophe die seines Brautstandes mit der Musik, sie war seine Geliebte gewesen, jetzt wurde sie seine Frau. Boieldieu fühlte es nicht anders; auch sein Erwecker und Gewissenspeiniger ist Cherubini, und von diesem Augenblick an hört er auf „glücklich zu sein“. Obdachlos war er von Rouen nach Paris gekommen, seine erste Oper erlebt er, als er die Nacht auf der Flucht bei Hirten zubringt. Was soll er in Paris? Er will sich in die Seine stürzen, ein alter Diener seines Hauses rettet ihn. Zweite Oper. Er verliebt sich in die Tänzerin Clotilde Malfleurai, er heiratet sie, aber sie bleibt die Dirne, die sie gewesen ist. Er flüchtet vor ihr nach Rußland,

Grétry. Lithographie nach Lefèvre-Maurin

den Spuren Garats folgend, der einst seine ersten Romanzen in den Salonen gesungen. Dritte Oper. Ach, das sind alles keine großen Erlebnisse, und er muß ruhig warten, bis diese Frau stirbt. Eine ähnliche Geschichte kehrte schon in friedlicherer Form bei Adam wieder. Da war es ein Vaudevillemädel, und er muß sie gegen den eigenen Willen heiraten. Alle brechen mit ihm. Aber er erreicht die Scheidung, und als auch er nach Rußland geht, ist es nicht aus solchen Gründen. Diese Leute machen nicht viele Reisen, sie sitzen in Paris fest und haben nichts von der Fremde und von der Natur. Adam beschreibt in seinen Erinnerungen eine Reise nach Grindelwald. Es kommt dabei nichts heraus als Angst vor Gletschern. Sie sind große Arbeiter und spinnen sich ein. Sie schreiben so unendlich viel, daß

man gar nicht klug daraus wird. Selten entschließen sie sich, wie Monsigny und Boieldieu, Schluß zu machen, wenn sie merken, daß es nicht mehr geht. Sie müssen auch verdienen. Nicht alle, wie dieser Monsigny, verstehen sich auf Nebeneinnahmen aus Domänen- und Kanalinspektionen. Das war noch die alte Zeit. Jetzt ist man ja nichts als ein Berufsmusiker und kann nicht mehr mit dem Ruhme auskommen, wie Grétry, der wenig Ämter hatte. Man wird Direktor und Lehrer am Konservatorium, Hofkapellmeister oder so etwas, aber die politischen Wellen spülen diese Stellen weg wie Sand. Da gibt es im besten Fall kleine Pensionen. Oder die neue Gründerwut entflammt auch die Komponisten. Adam gründet schon ein Théâtre National und verkracht erst recht. Also komponiert man eben ruhig weiter, und wie es kommt, so ist es. Das Leben ist ja immer dasselbe, und bleibt man heiter, so tut es einem nicht viel. Man schreibt und schreibt und richtet sich ein, auch mit dieser verfluchten Politik, die einem den Stuhl unter dem Rücken fortzieht und die einen doch so herzlich wenig interessiert. Man hat seine freiheitliche Gesinnung, die aus England gekommen sein soll, wie diese Musik aus Italien gekommen sein soll. Man weiß das schon gar nicht mehr. Gelegentlich wird ein aktuelles politisches Stück komponiert, je nach der Lage Barras, Denys le tyran, Henri IV. oder Bayard à Mezières, sonst seien wir froh, mit dieser Angelegenheit nichts zu tun zu haben. Es kommt vor, daß Opern politische Erregungen auslösen, sagt man uns. Wir wissen nichts davon, das muß ein Zufall sein. Die Musik ist eine unpolitische Macht, und vielleicht wird sie gerade darum unsere Opern viel länger am Leben erhalten. Legt die Liste von Aubers Opern neben die Geschichtstabelle, sie berühren sich nicht im geringsten. Freilich haßte er die Kommune, und es war ein Glück für ihn, als er mitten in ihrem Trubel 1871 starb, daß man erst geordnete Zustände abwartete, ehe man ihn beerdigte. Eben weil er das Geordnete liebte, war er unpolitisch. Denkt nur an den guten Boieldieu, den sie beinahe für einen Verschwörer gehalten und dem sie ein Finale machen wollten, für das er sich bedankt hätte. Er sandte, als er sich in der Stellung des Petersburger Hofkompositeurs von seiner Clotilde erholte, einmal eine Oper in verschiedenen Paketen nach Paris und numerierte sie si, mi, sol. Aha, denkt der Grenzwächter, dich haben wir, das heißt six, das heißt mille, das heißt soldats. Tableau! Mag sein, daß diese Komponisten sechstausend Soldatenlieder geschrieben haben, aber das war für die Armee der Großherzogin von Gerolstein.

Elleviou als Jean de Paris. Lithographie Delpech

Zwei Generationen von Komponisten lösen sich in dieser Familie ab, den größten Lebensbogen spannt Auber, der 89 Jahre alt wurde und das ganze Schauspiel der Operngeschichte von Grétry bis Wagner zu sehen bekam. Seine Memoiren hätten so ziemlich dieses Buch sein können, aber er ist einer der wenigen gewesen, die nicht geschrieben haben. Und er hat sogar bis jetzt nicht einmal eine ordentliche Biographie bekommen. Wer weiß, was hinter seinem schweigsamen Mund ruhte und hinter seinem sichtlichen Phlegma, mit dem seine feurigen Augen, wie Bouillys Memoiren ihn malen, in dauerndem Widerspruch standen. Er sitzt in seinem weißgoldenen Salon und „sammelt wie eine Biene". Er pflegt die Pferde und ruft seine Lieblinge Figaro und Almaviva. Er lebt und weiß und sagt es nicht: eine vergnüglich zynische Kälte, nennt es Wagner. Im großen Premierenwinter 1800 war er 18 Jahre, hatte seine jugendlichen Romanzen hinter sich und wartete als Kaufmann in England auf den Schicksalsruf. In diesem Jahre kam der Wasserträger Cherubinis heraus, Mehuls Ariodant, Bertons Délire, des guten Dalayrac Maison à vendre (er machte jedes Jahr zwei Opern), die Dame voilée des Mengozzi, der mit seinen Kompositionen dem eigenen Gesangsruhm (eine Pariser Spezialität wie einst der Bariton Solié) gefährlich wurde, bis er sich in der Abfassung der großen Singschule des Konservatoriums beruhigte, und dann gab es im selben Jahre noch Boieldieus Boniowski und Kalif von Bagdad, mit denen dieser 25jährige Autor seine ersten wohlbeachteten Visitenkarten abgab. Grétry war damals 58 Jahre alt, aber noch rüstig genug; nachdem er 1794 gleich vier Revolutionsoperchen in einem Jahre verfertigt hatte, war er jetzt gelassener geworden und setzte alle zwei Jahre ein gut bürgerliches Stück ab. Monsigny, der nur einige Monate weniger zu leben hatte als Auber, war in seinem 72., aber er ließ längst keine Oper mehr aus seinem Schreibtisch heraus und dachte behaglich alter Zeiten. Man setzte neue Hoffnungen auf den Rodolphe Kreutzer, den Violin-Kreutzer, der die Geigenschule des Konservatoriums schrieb, oder auf Catel, der dessen Harmonieschule übernahm — Bruni, Carafa, es gab keinen, der nicht mal durch eine komische Oper von sich reden machte. Am meisten aber sprach Rodolphe Kreutzer, dessen persönliche Beziehungen heute noch ihre Wärme uns nachfühlen lassen, von dem jungen Isouard, der in Malta geboren, Maltheserkapellmeister gewesen und nun unter dem Namen Niccolo nach Paris gekommen war, sein Glück zu versuchen. Damals begann er, genau so alt wie Boieldieu, seine Karriere und ist mit ihm immer im Wettstreit geblieben, ein leicht-

sinniger, und, wie wir sahen, ränkesüchtiger, aber sicherlich begabter und interessanter Mensch, der unruhigste Geist unter allen diesen und darum der erfolgloseste. Sein Name ist damals in aller Munde, achtzehn Jahre darauf war er schon tot.

So etwa zeigt sich ein Durchschnitt durch das Jahr 1800. Steigen wir 36 Jahre herunter, so ist das Bild noch sehr frisch, nur im Personalbestand verändert. Adam ist soeben mit einem seiner populärsten Werke aufgetreten, dem Postillon von Lonjumeau, der vielbewegliche Adam, Komponistensohn des Pianistenvaters, Adam, der immer überall ist, in jedem Theater, vif wie kein zweiter, in der engen Taille, die Hände trollend, mit seinem bärtigen, etwas maliziösen Gesicht, immer tätig, immer spielend, immer schreibend, im besten Alter, 33 Jahre und voller Pläne für sein Glück. Sein Lehrer und Wecker Boieldieu war vor zwei Jahren gestorben, nachdem er klug genug gewesen, seinen Deux nuits keine Oper mehr folgen zu lassen. Auber aber war auf dem Zenit. Dieses Jahr gab es seine Ambassadrice, die so viel in der Welt herumreiste und von Adam für sein Meisterwerk erklärt wurde. Nicht weniger regte sich Adam über den „Blitz" von Halevy auf, der soeben seine Premiere bestanden und die überraschende Begabung des Großopernkomponisten für das Genre der eleganten Komik bewiesen hatte, in diesen schmalen Grenzen von nur vier Personen, zwei Tenören und zwei Sopranen, ohne Chor — eine feingeführte Melodie, eigenartige Knappheit des Rhythmus und sorgsame Faktur der Ensembles, die uns heute einer besseren Gelegenheit würdig zu sein scheinen. Kurz vor dieser Arbeit hatte Halevy das traurige Amt übernommen, die nachgelassene Oper Hérolds zu bearbeiten. Hérold, den alle liebten, die ihn kannten, hatte als Wunderkind begonnen, dann sich kläglich als Begleiter, Chordirektor und Repetitor durchgeschlagen, bis ihm in schneller Reihenfolge die Opern Zampa und Schreiberwiese eine Popularität brachten, die er leider nicht mehr auskosten konnte — er starb, weil er keine Zeit und kein Geld gehabt hatte, sich zu pflegen. Indessen traten schon neue Bewerber heran, die sein Andenken schneller, als man dachte, vergessen lassen sollten. Aus Mecklenburg war ein Friedrich Freiherr von Flotow nach Paris gekommen, der gerade in diesen Jahren seine ersten Bühnenproben im Genre der leichten komischen Oper ablegte. Er attachierte sich an den vier Jahre älteren Grisar, auch einen Ausländer, Belgier wie Grétry, der seinem Chef in Liverpool ausgerückt war und bei dem Böhmen Reicha, dem Nachfolger Boieldieus am Konservatorium, Unterricht nahm. Dort trafen sie zusammen, der junge Antwerpener mit dem Mecklenburger Diplomaten, und mit ihm arbeitete er manche Opern gemeinsam, wie dieser später mit Offenbach arbeitete.

Pariser Sänger. Lithographie von Planta 1832: Lafont, Lablache, Donzelli, Nourrit, Chollet, Levasseur, Ponchard, Bordogne

Die internationale Familie findet sich auf diesem lockenden Boden, und die Theaterluft schwebt fühlbar, ein Gemisch von Lichterdunst, Kulissenleim, Parfüm und Stallgeruch, um die Schicksale abendlicher Menschen. Man streift sich durch die langen Haare, diskutiert über die letzte Premiere, klatscht über einen Sänger, stürzt aus einer Akademiesitzung, gibt einer Sängerin das Rendezvous im Mabille, lobt einen jungen Mann wegen einer Romanze, schwärmt en passant für das Landleben und freut sich auf seine nächste Oper à grand tralala. Adam schreibt freundlich und galant über sie alle, Kritiken und Briefe (aber keine Briefe sind scharmanter als die von Boieldieu an Berton), er schreibt über Massé, der einst Aubers Nachfolger in der Akademie werden wird, er erwischt gerade noch Maillarts Eremitenglöckchen und das erste Operchen von Delibes, dessen graziöse Ballette

uns heute noch amüsieren, während seine Lakme-Oper an derselben versteckten Stilmischung sterben mußte, die Offenbach zum offenen Bekenntnis der Operette führte. Und wieder, wenn die Saison naht, fliegen die Briefe nach Paris, von Petersburg, von Wien, von den Landsitzen, Briefe über die Theater und die Sänger, Wünsche und Befürchtungen — sechsmal muß die Komische Oper schließen, Cholera, Bankerott, wer weiß was alles, hier und da auf den vielen wechselnden Bühnen. Wird der große Tenor Ponchard zur Stelle sein und der natürlich ebenso große Elleviou und der große Baß Chenard, wird der große Bariton Martin singen dürfen? Er rettete Boieldieu eine Ammenarie aus der riskanten Tante Aurore, mit der seine Weltkarriere begann — Boieldieu soll „Neige" komponieren. Neige? Nein, das macht er nicht, es ist für Martin keine Rolle drin. Und Auber macht Neige und gewinnt sein erstes Spiel. Die Vestalin? Nein, keine Rolle ist darin. Und Boieldieu lehnt sie ab, und Mehul lehnt sie ab, bis Spontini sie macht und auch sein erstes Spiel damit gewinnt. Boieldieu ist für die Regnault, die an Charme ersetzt, was ihr an Musik fehlt, natürlich ist Isouard für die St. Aubin, die eine große und schwere Stimme hat, aber so kurzen Atem. Isouard ist schlau und schreibt für beide Damen Rollen in seinem Aschenbrödel. Boieldieu bleibt nicht zurück und macht denselben Trick, zwei Jahre später, im Johann von Paris. Wenn sich diese Herrschaften nur wenigstens während der Aufführung vertragen! Es naht die Premiere des Postillon. Adam setzt sie gerade auf Freitag an, auf Freitag, den 13. Oktober. Chollet singt den Chapelou, seine Frau, die Prevost, die Madeleine. Natürlich zanken sie sich vorher wie die Irrsinnigen. Sie wollen in den Proben nicht zusammensingen. Wer weiß, was er wieder auszufressen hat. Aber er arbeitet der Weltgeschichte vor und legt ihr nach dem ersten Akt ein Bracelet in die Garderobe. Das Bracelet rettet die Stimmung, und das Publikum, in seiner Sensation befriedigt, sieht eine Oper die Ehe zusammenbinden, die schon zu sehr Oper geworden war, es bereitet einen doppelten Triumph.

Madeleine: Den heitern Sinn soll uns jetzt nichts,
ja nichts mehr rauben.
Ich liebe dich,
ich liebe ewig dich allein.

Chapelou: An leidge Prophezeiung will ich nimmer glauben . . .

Es ist kein Roman an Opern, den diese Autoren uns hinterlassen haben, auch keine offenherzige Selbstbiographie in Werken, es kommt mir so vor, als habe jeder einen Novellenband gemacht, Geschichten, die die Jahre aneinanderreihten, immer wieder Geschichten und Geschichten, von denen manche schon im Augenblick verblaßten und wenige bis zum heutigen Tage frisch geblieben sind. Die wenigen berühmten aber sind auch die besten, und die Historie hat mit einer Gerechtigkeit gesiebt, die bewundernswert ist. Es ist eine große und unermüdliche Plauderkunst in dieser Operngattung, ein musikalisches Erzählertalent, wie es nicht wiederkam — in diesem reichen und pointierten Dialog, den der Franzose liebt, eine Konversation in Tönen, die die ganze Welt verstand und eifrig aufnahm. Reife und Lebenskenntnis sind das Signalement solcher Kunst. Grétry sagte, mit zwanzig Jahren könne man wohl eine gute Tragödie schaffen, doch mit vierzig erst eine gute Komödie. Aber Hérold schrieb einmal in einem Briefe: „Es ist viel schwerer, eine italienische Oper zu machen, als zwei französische komische." Beides ist richtig. Denn es ist in der opéra comique noch mehr Lebenserfahrung als Kunsterfahrung, und ein unverbildeter Ton der Unterhaltung gibt ihr den Reiz einer gewissen mondänen Selbstverständlichkeit, den Fluß eines Stils, der halb schon gekannte Dinge in eine gern zugestandene und immer wieder liebenswürdige Konvention bringt.

Je weiter die schönen Novellenbände zurückliegen, desto weniger scheint uns diese Konvention zu interessieren, die ja im allgemeinen der Erhaltung des komischen Genres günstiger ist als der des tragischen. Bei einer Aufführung des Devin de village 1829 flog schon eine alte Perücke auf die Bühne. Und der überaus fruchtbare Grétry ist wohl nur mit zwei Werken in unserem Gedächtnis geblieben: der Geschichte von Blondel, der als blinder Geiger mit seiner Romanze „Richard Löwenherz" im Gefängnis erkennt und seine Befreiung und Vereinigung mit Margarete bewirkt, eine Oper voll einfacher Herzlichkeit, frischer Volkstümlichkeit und mannigfacher dramatischer Grazie, und dann mit der Komödie der „beiden Geizigen", einem geistvollen, rhythmisch sehr belebten und überaus scharmanten Stück, das das Thema einer Heirat durch List gegen den Geiz mit einer musikalischen Genialität behandelt, die den Typus beschämt.

Boieldieu arbeitete verhältnismäßig langsam und ersetzte vieles, was ihm an Eingebung fehlte, durch Anstand und Haltung seines ritterlichen Stils. Der Johann von Paris ist die erste seiner Geschichten, die man heute noch bisweilen liest — er widmete sie Grétry. Der als Bürger verstellte

Herr zwingt die Prinzessin seiner Liebe, mit ihm in dem Gasthof zu essen, den er gemietet hat; sie durchschaut ihn und geht auf den Scherz ein; sein Page Olivier und ihr Seneschall kräuseln die Peripherie dieser Begebenheit, die eine im Gefühl kühle, im Bau klare, gerade so viel als nötig nuancierte Musik färbt, eine einfache Musik, die uns plötzlich einige scharfe Takte lang „tout à l'amour, tout à l'honneur, d'un bon Français c'est la devise" — im Ohre bleibt, um dann seitenlang nicht mehr nachzuklingen. Wogegen die wie ein Satirspiel dazu gestellte Erzählung vom „neuen Gutsherrn", ein Einakter, der alle Konsequenzen des als Herrn verkleideten Dieners im Stile der Zeit besingt, durch die altfranzösische Buffonerie und enggebaute Lustigkeit uns heute noch sehr freundlich, auch in musikalischer Beziehung, erregen kann. 1812 war Johann von Paris erschienen, 1818 kam erst das Rotkäppchen, das nur in der Programmouvertüre Beziehung auf das Märchen nahm, in der Oper selbst aber der Sage eine Liebesgeschichte substituierte: von einem Grafen, der, als Hirt verkleidet, sein Rosliebchen erhält, während sein Konkurrent Rudolph, der in eine Eremitenkutte schlüpft, sich damit trösten muß, daß sie eigentlich seine Nichte ist. Man kann nicht sagen, daß die Musik, die von den phantastischen Lizenzen der Träume und Zauberdekorationen ihren guten Gebrauch macht, sehr eigen wirkt; es sind wieder nur einzelne Schönheiten, die ihr eine nicht vergängliche Farbe geben. Aber Boieldieu hatte auch nicht nötig, diesen für ihn großen Erfolg in die Ewigkeit herüberzunehmen, da ihn die Weiße Dame sieben Jahre später wirklich unsterblich gemacht zu haben scheint. Die Popularität dieser Oper gestaltete sich sofort so enorm, daß sich fast um jede ihrer Nummern eine Legende bildete. Man erzählte, welcher Gelehrte ihm die schottischen Weisen gebracht, wie ihm Adam bei Scribe die Chorballade des dritten Aktes noch nachträglich besorgt, wie er ihm auch die halbe Ouvertüre schnell vollendet habe und wie dann schließlich — eine ganze Omnibuslinie nach der Oper benannt worden sei. In der Tat hat Boieldieu in diesem Werk seine etwas unpersönliche Persönlichkeit am besten umrissen. Der ritterliche Grundton, die nicht übertriebene Originalität, die sich oft künstlich zu helfen weiß, die behagliche Symmetrie bei aller dramatischen Charakteristik, die flüssige Arbeit und die bedeutende Ensemblekunst geben der nicht ungefährlichen Geschichte des wiedergefundenen Julius, der sein Schloß durch Anna, die weiße Dame, sich selbst ersteigert, ein sympathisches und eindringliches musikalisches Leben, das sich dauerhafter bewährte als das Scottsche Textvorbild. Boieldieu veröffentlichte nur noch eine Oper: die Deux nuits, die bei aller Breite der Melodie und guten Führung ihre innere Unlebendigkeit sofort bewährte und untergegangen ist.

Boieldieu. Lithographie von Grevedon nach Riesener 1826

Der Band Isouards ist heute zurückgestellt. Eine Heirat durch Geldgewinn mit harmloser Musik ohne Chor — das ist sein einst gefeiertes Billet de loterie. Sein Aschenbrödel kehrte das Los seines Sujets um: einst gefeiert, versank es in die Kellerräume der Geschichte, und hätte doch mit seiner reinlichen, anständigen, zarten, oft etwas populären, aber doch besser erzogenen Musik ein anderes Schicksal verdient. Das Duett des Prinzen mit seinem astrologischen Lehrer ist von einer klassischen Arbeit und edlen Innerlichkeit; in vielen Ensembles spricht sich ungewöhnliche Begabung aus. Der Inhalt war das richtige Märchen von Aschenbrödel, nach allen Seiten ausgeputzt, und die beiden Schwestern waren dankbare Opernfiguren geworden, indem die eine das Tanzen, die andere das Singen lernte. Aber vielleicht war der strenge Ton, in dem Isouard schrieb, für die Dauer nicht geeignet, ein Märchen populär zu halten, und langweilte die Nachkommen. Isouard selbst hat dieses Niveau nie wieder erreicht. Im Joconde gibt er sich dem Einfluß Boieldieus nicht zu seinem Vorteil hin. Er hatte im Grunde nicht das Gallisch-Tänzerische, das ihn in diesem Kreise hätte durchsetzen können, und mußte mit seinem etwas altmodischen Musikertum vor dem französischen Esprit versagen.

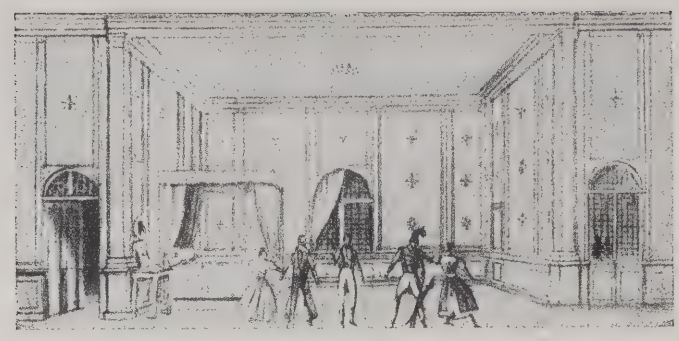
Im Buche Hérolds wird man sich nur zurechtfinden, wenn man an sein Leben denkt, das ihm im allzufrühen Tode erst die Ruhe gab. Er ist ein hastiger Eklektiker, der nicht von Berechnung frei ist und eine Summe von Talent auf halbgegorene Texte verwendet. Liest man seine Tagebücher, so glaubt man einen kleinen Meyerbeer vor sich zu haben — so sehr scheint er zu wissen, woher man es nimmt und wozu man es macht. Aber sieht man seine Opern, so erkennt man, daß er dies fremde Wissen nicht gemeistert hat. Man versteht, daß er ein tüchtiger Ballettkomponist war. Drei Stücke machten seinen Ruhm. „Marie“, ein harmloses, idyllisches Werkchen, das in

zwölf Monaten die hundertste Aufführung erlebte, was die Weiße Dame schon in acht Monaten erreichte. Dann der Zampa, der ihn in Deutschland populär machte, die Geschichte eines Räubers, der im Augenblicke, da er gerade wieder eine Frau unglücklich machen will, von der Statue einer früheren Geliebten in die Hölle besorgt wird. Die Statuendramatik verpufft, die Hochzeitsmelodien verfallen ins Triviale, Zartes wechselt mit der Koloratur, Italienisches mit Gefühlstönen, Rossinische Fortissimorache mit balladesker Romantik und deutschen Serenadenchören, Bellinische Duette der Hauptpersonen mit konventionellen Buffonerien der Niederen, es ist eine Musterkarte von Stilen mit hübschen Liedchen und begabten Details, aber ohne Physiognomie und Anschauung — die besten Partien rettete sich die Ouvertüre. Die dritte Oper ist die Schreiberwiese, in Frankreich seine populärste. Hier ist etwas von Meyerbeer, was noch nicht „Cavalleria" geworden ist, und etwas Italienisches, was Aubersche Possen treibt. Hérold sehnte sich nach dem „höheren Genre" — dies ist die Ruine davon, gewöhnliche Erfindung und bequeme Arbeit, ordinär oft in dankbaren Situationen, Requisiten beliebter Amüsements, Soldaten, Maskenbälle, Volksbelustigungen, der Instinkt für die Wehleidigkeit in der freundlich-einsamen Margarete von Navarra, und die bunte große Szene des Duells um die Geliebte, beim Gastwirt der Schreiberwiese, in Pariser Lokalkolorit — die Franzosen haben diese Vorahnung der Hugenotten besser belohnt, als es die unselbständige Musik verdiente. Sie gingen auf das Drama hinter der Musik. Aber das Drama konnte ohne die Musik nicht leben. Hérold hatte keine Faust dafür. Er hatte im Buche seiner Kunst nichts als unglückliche Liebesabenteuer hinterlassen. Nun ist es vorbei, sein Leben ist vergriffen, und man lehnt erbarmungslos seine Werke ab, weil sie das Fremde nutzten, das Kommende ahnten, aber sich selbst nicht fanden.

Auber machte das Experiment mit dem „höheren Genre" glücklicher. Er setzte seine Stumme von Portici gleich außerhalb der Gattung der Comique, als durchkomponierte, große historische Oper, die wir an ihrem gehörigen Ort wiederfinden werden. So machte er auch einen „Gustav III.", der durch Verdis Maskenball über denselben Stoff verdrängt werden sollte, und auch eine romantische Oper Feensee, die nach einem Märchen des Musäus die Liebe eines Studenten zu einer Harzfee behandelte, und auch diese durchkomponierten Opern unterschieden sich gleich äußerlich von der Comique, da sie keinen Dialog hatten, und kamen dadurch gar nicht in die Verlegenheit, über ein Genre hinauszuwachsen, das zwar längst nicht mehr „komisch" zu nehmen war, aber doch gewisse leichtere und temporärere Gefühle verlangte. Das war gut von ihm, daß er die an der komischen Oper

geübte Feder nun auch die tragische Oper schreiben ließ und die innerlich schwankenden Grenzen äußerlich festhielt. Auch Fra Diavolo schließt eigentlich tragisch und der Feensee eigentlich untragisch, aber man wußte, woran man war und bereitete der „Stummen" eine Aufnahme, die ihre Probe sozusagen auf der Bühne der opéra comique bestanden hatte. Auber war nicht nur begabter, auch ein schärferer Kopf als Hérold, er wußte, wo alles hingehört, und er führte die Trennung in seinen Werken so entschieden durch, daß er in demselben Augenblick, da er sich entschloß, die Tragödie zur Tragödie zu machen, auch die Komödie tänzerischer und operettenhafter bedachte, so rücksichtslos, daß ernste Männer wie Wagner sich damals in Paris die Ohren zuhalten mußten vor den ewigen Galoppaden, die durch die komische Oper sprengten. Die erste bekanntere der Auberschen Opern, der „Schnee", von 1823, die um eine heimliche Schlittenfahrt komponiert ist, zeigt von dieser Operette noch gar nichts und ist ein recht ernstes Kompliment für Rossini. Zwei Jahre darauf mit dem Maurer und Schlosser findet er seinen bürgerlichen Ton. Daß die Geschichte der Einmauerung eines Liebespaares und ihrer Rettung durch eben diesen Maurer an sich sehr interessiert hätte, kann man nicht sagen. Aber die Musik Aubers gab ihr eine Wärme des Gefühls und eine dramatische Intensität, daß man sich im Laufe des Stücks gezwungen sah, mit diesen Menschen zu empfinden und ihre Schicksale mit zu erleben. Rogers Ausruf bei der Rettung „O Gott, welch ein Augenblick" war einer der ersten jener tiefmelodischen Ausbrüche Aubers, die seine Seele retteten: auf starken Akkorden eine rührend bewegte, gesanglich strahlende Phrase, die eine Spezialität dieses Komponisten wurde und der ganzen folgenden Operngeschichte einen Typ gab. Die klare und zielbewußte Anlage der Melodie und der Harmonie, die zur rechten Zeit immer so schön auf ihren dramatischen Quart-

Hérold. Lithographie von Dupré



Fra Diavolo, zweiter Akt. Alte Lithographie

sextakkord zu kommen weiß, ist in dieser Oper situiert. Die charakteristische Sphäre des gefühlvollen Liebespaares, die rhythmische Buffonerie des edlen Roger und des lustigen Baptiste, die niedere Komik der türkischen Sklaven, die spöttische Ironie der Intrigantin, die ganze Skala musikalischer Farben von der Romanze bis zum Tänzchen, alles das sprang aus dem Stoff mit solcher vergnüglichen Buntheit hervor, daß sich das Drama bis an den Rand füllte. Es ist Zeit, die „große" Oper abzusetzen: die „Stumme" datiert von 1828. Im nächsten Jahre folgt das bürgerliche Pendant zum Maçon: die Fiancée, und 1830 entsteht das ungemischte Bekenntnis des komischen Genres, die Krone dieser ganzen Gattung: Fra Diavolo. Fra Diavolo ist das Entzückendste, was der französische musikalische Geist hervorgebracht hat, auf einem lustigen Text eine Musik von solcher beweglichen Anmut, genialen Liebenswürdigkeit und unbeschränkten Laune, so reich an Einfällen, so harmlos vergnügungssüchtig und so chevaleresk weltläufig — es ist der lachende Sieg einer fein geführten und doch temperamentvollen Kunst über das Nichts von Inhalt. Die Gefangennahme eines ritterlichen Räubers wird durch die reizende Lokalisierung im Gasthaus von Terracina, durch all die Engländer, Kumpane, Soldaten und Mädel, die sich da herumstellen, in eine Folge von Situationen gebracht, die sich dankbarer und abwechselnder nicht erfinden lassen. Aubers musikalisches Genie, diese nie verlegene und immer gutgestimmte Leichtigkeit der melodischen Erfindung und dramatischen Rhythmik bekennt sich hier offen zur Moral des Tanzes: die Technik des Couplets, die Disposition der Ensembles, die Finalestrettas verraten dieselbe Sinnlichkeit, die in mancher lyrischen Szene noch versteckt liegt, frei an die Instinkte des Publikums, daß endlich der französische Tanz, solange eine Parallele in der Oper, ihr Nerv und ihr Tempo wird. Und blättern wir im Buche Aubers weiter, so finden wir kaum noch etwas anderes als die Ablagerung und Zuspitzung hier gegebener Elemente. Der „Gott und die Bajadere" nimmt den Stoff aus dem Goetheschen Gedicht, die stumme Hauptrolle aus einer anderen „Stummen" und schüttet eine mäßig gelungene Fülle von Operettenmusik über das Thema der Erlösung eines niedergestiegenen Gottes durch ein reines und treues Weib,

das einer ernsteren Behandlung vorbehalten war. Der indische Klingklang wird chinesischer Klingklang in der Geschichte vom Ehernen Pferd, das uns unter die Blumenmädchen des Venussterns trägt: wer dort nicht liebt, darf bleiben, und wer nicht bleibt, darf nicht ausplaudern, und wer plaudert, wird eine Pagode — immerhin eine verschämte Operette von soviel Anmut und Musik, daß Humperdinck sich zu ihrer Bearbeitung entschloß, flotte Prinzenlieder, frivole Gebetsglöckchen, Trost im Tanze und Pferdefliegeensembles im Cancantakt. Eine noblere Konversationsnote tönt aus dem „Schwarzen Domino", Maskenfest, heimliche Liebe, aragonische Verkleidung, Tanz und Leier in Einem, die glänzend bewegten Angelacouplets, freche Walzer und Galoppchöre, verfeinerte Koloratur und geistvolles Sentiment und — sehr, sehr viel Charme. Die letzte elegantere Regung war Des Teufels Anteil, die einige der subtilsten Seiten seiner ganzen Opernproduktion zeigt, eine starke Ausdruckswahrheit im Rezitativischen, ein glänzendes zweites Finale und eine ungeschwächte Liederfindung. Man wird es musikalisch zu seinen glücklichsten Stücken rechnen müssen. Dann — er lebte und komponierte noch achtundzwanzig Jahre — versiegt die Kraft, die Miene wird kalt, und die Posse des Tanzes grinst uns an, ohne inneres Leben. In seinen letzten Tagen sitzt er und schreibt Streichquartette. Bei seinem Lehrer Cherubini waren sie die Heimat gewesen, bei ihm sind sie die Zuflucht.

Auber. Lithographie von Planta 1832

Die meisterliche Gene, die immer noch in Aubers Schaffen lag, kümmerte Adam wenig. Adam ist das leichtsinnigste Tierchen in dieser vergnügten Menagerie und rühmt sich, nichts zu wollen, als schnell verständliche und amüsante Musik. Sein Chalet schreibt er in zwei Wochen, die Giselle in drei, den Toreador und Si j'étais roi in acht. Und dieses Chalet wurde

sein erster Triumph, so beliebt in Paris wie die Weiße Dame und die Schreiberwiese. Das war ein merkwürdiges Schicksal von Goethes „Jery und Bätely", das von Kayser bis zur Frau von Bronsart so viele komponiert haben, ohne von sich reden zu machen. Scribe wußte, was er tat. Er überließ Goethe den spitzeren Dialog, die feinere Schattierung und machte für sich daraus ein viel wirksameres und bewegteres Drama: der unerkannte Bruder simuliert eine Plünderung, damit seine widerspenstige Schwester vor ihrem Daniel Schutz sucht und ihn nimmt. Es hat wenig Texte gegeben, die reizendere Situationen ergaben, und eben dies wirkte auf die Pariser, während uns Deutsche die Musik nicht sonderlich aufregte. Der Bruder, seine Erkennung, die Soldatengeschichten sind Scribes Korrektur an Goethe, durch die er ihm damals den ersten wahren Erfolg seines Singspiels sicherte. Was Adam dazu machte, waren frische Lieder und rührende Ritardandos, in einer angenehmen Mischung und einem lustigen Bau, der ein Liebesbekenntnis tapfer in einen Operettentanz auslaufen läßt. Dieser ölige Mechanismus einer leichten Erfindung, die flotte Beweglichkeit der Szene, das natürliche Temperament der musikalischen Entwicklung, das Glatte, Freundliche und Eingehende bleiben seine Tugenden in der ganzen großen Produktion. Mal schreibt er für England eine Oper, mal macht er für die Taglioni das Donauweibchen oder die Giselle (sehr hübsche, dankbare, stumme Opern), mal bearbeitet er — man beginnt seine Jugend zu lieben — Grétry und Monsigny, daß Wagner sich wieder die Ohren zuhält, unermüdlich läuft die schreibfreudige Feder. Manche seiner Werkchen belebt man immer wieder von Zeit zu Zeit, aber der Postillon überflügelt sie doch. Gewiß, im Postillon von Lonjumeau kommen seine Qualitäten am besten heraus. Die nette Symmetrie, die witzigen Repliken, die fließende Unterhaltung, die kleinen ausdrucksvollen Soli, die farbigen Ensembles, die Parodie auf die Heiserkeit und der Triumph des Gesanges, die tänzerischen Refrains dieser ganzen Geschichte, die so dankbar zwischen den Milieus einer Post und einer Oper spielt und die Gefahren einer Bigamie auskostet, die nur eine verkleidete Monogamie ist, das ist frisch und amüsant und kapriziös, und man hört es heute noch mit Vergnügen, nachdem der gute alte Wachtel es hierzulande so oft gepeitscht und gesungen hat. Am Stoffe mag es liegen, daß man seine „Giralda" schneller vergaß. Es ist ein bühnenunmögliches Quiproquo von Verliebnissen. Aber bei aller Operettenhaftigkeit, die sich in gewohnter Weise gern durch langsame Schlüsse kaschiert, ist dieses Stück voll von dramatischer Musik, wirklich durch und durch lebendig, gefühlvoll, rhythmisch scharf bis zum Distichon, melodisch oft an der Grenze von Verdi, bunt abgesetzt in den Charakteren des polonäsenvergnügten Königs und der

choralfrommen Königin und des Müllers Gines, freilich wie die meisten dieser Opern eine Stilmischung von der Großkoloraturarie bis zum ländlichen Pastorale, aber als musikalische Lektüre, Blatt nach Blatt, von unwiderstehlicher Stimulanz. Adam hat immer noch genug altbürgerlichen Fond und künstlerische Substanz, um sich nicht offen zur Operette entschließen zu können, die in seinen Stücken wie eine geheime Begierde zuckt. Manchmal wünscht man es ihm. Sein Fidèle berger, eine Konditorgeschichte mit Handschuhen, Parfüm und fidelem Gefängnis, fiel durch. Adam schob das auf ein Komplott der Zuckerbäcker. Die Musik ist nicht schlechter als eine andere. Hätte er eine ungenierte Operette daraus gemacht und den Schritt nach links ebenso fest getan wie Auber mit seinen heroischen Opern den Schritt nach rechts, so hätte er auch diese Partie gewonnen.

Adam. Lithographie von Bry

Das letzte Bändchen, das wir aus dieser zierlichen Bibliothek nehmen, heißt Flotow. Man muß Flotow studieren, wenn man von den Franzosen kommt, nicht von den Deutschen. Dann versteht man, daß die Schule der Pariser Grazie hier einem tief sentimentalen Gemüt und einem hellen musikalischen Auge eine Form gab, die ihm einen Welterfolg garantieren mußte, so glücklich mischte sich Instinkt und Konvention. In ihrer Art ist „Martha" ein Muster der Zeit. Eine Plastik der Szene ist darin, eine Präzision der musikalischen Erfindung im Tanzchor, in der Buffonerie, in der Romanze und im volkstümlichen Schmelz des Liedes, daß sie baulich so fest zusammenhält wie keine zweite Oper dieser Epoche. Scharf geschnitten und fest gefügt sitzt da jeder Stein. Wir sind heute so gewohnt, von unserer späteren großen deutschen Oper her, über diese Geschichte der Herrin als Magd aus Richmond zu lächeln, daß wir ihre Popularität mit Banalität verwechseln. Sie ist nicht banaler als eine andere, aber sie ist technisch ein Meisterwerk. Ein gewisser Bodensatz an deutscher Gefühlsseligkeit soll zugestanden werden, es fehlt der letzte spritzende Schaum der echten Comique, aber ein Musiker hat es geschrieben, der seine Leute kannte und seine Kunst verstand, kein Genie

wie Auber, kein Windhund wie Adam, doch glücklicher als alle Boieldieus, Hérolds und Isouards. Es kam etwas spät, in Wien 1847, aber Schlußsteine kommen eben zuletzt. Drei Jahre vorher war sein Stradella über die Hamburger Bühne gegangen, dieser gute Griff nach einem Stoff, der seine Oper schon in sich trug, in seiner Trinklustigkeit, Mörderspaßigkeit und Gebetseligkeit äußerst bewegt und spannend, aber mehr malerisch feinsinnig und in der Struktur zu zärtlich, um auf die Dauer die unmittelbare Wirkung der Martha erreichen zu können. Ich weiß, ich werde die Martha wieder vergessen und werde das Niveau Flotows wieder herunterdrücken und sein Fleisch vom Geiste her mißbilligen, aber so im Zusammenhange dieser alten vergilbten Geschichten mußte ich ihm diese Gerechtigkeit widerfahren lassen. Höre ich ihn, gleite ich im angenehmen Gefühl einer immer willkommenen Schmökrigkeit gern in die Erinnerungen der Jugend zurück; höre ich ihn nicht, kenne ich ihn auch nicht. Was so wirkte, mußte auch etwas sein. Wie wenig sonst war, genügt ein Blick auf die „Indra", die eine Zeitlang von sich reden machte. Diese Rettung des großen Camoens durch die vogelliebesliedersingende kleine Indierin hat eine einzige gelungene Szene: das Duett über die Zigarette, eine Nebensache. In der Hauptsache bedeutet die Anwendung des französischen Tons auf solche verzweifelten Vorgänge ein Fiasko des Geschmacks und enthüllt die Gemeinheit.

Die Details

So habe ich einige der Werke aus dieser unermeßlichen Produktion der Comique genannt und das Verhältnis der Autoren zu ihnen beschrieben — unser eigenes Verhältnis ist verschieden, je nachdem wir sie hören oder über sie berichten. Sie zu hören ist ein leichter fließender Genuß ohne viel Rechenschaft und Gewissen, sie zu beurteilen ist Sache einer weitsichtigen Kritik und eines typischen Kulturgefühls. Man analysiert sie nicht wie den Figaro oder Fidelio, das würde ihnen schaden; man überlegt sich ihre Gemeinsamkeiten, ihre Kunst, ihren besonderen Reiz, ihre Technik, ihren Erfolg und ihre Wirkung und hebt ihre gleichen Züge aus den Erinnerungen an ihr angenehmes Geplauder heraus. Dieses sind dann die Gründe, warum sie den Menschen lieblich gewesen und warum ihr Bild in der Geschichte der Oper fest geblieben ist.

Alle diese Stücke versuchten zunächst auf eine gefällige Art sich einzuleiten, die nicht zu ernste Anforderungen stellt. Grétrys Porzellanouvertüre zu den Geizigen, die noch ein wenig klassizisierenden Ouvertüren Isouards

haben Haltung. Später nimmt man es leichter und, wenn man sich nicht mit kurzen Einleitungen begnügt, wie im Postillon, macht man einfach nette Potpourris aus Melodien der Oper selbst oder aus fremden hübschen Melodien, die man nach der zunehmenden Schnelligkeit ordnet. Das ergibt ein schmackhaftes Hors d'oeuvre, man kitzelt die Tanzsinne, man stellt seine Tempi ein und hat zu guter Letzt ein Konzertstück, das die Perlen der Oper aneinanderreiht und der Nachwelt als schmuckes Andenken überliefert.

Flotow. Lithographie von Kriehuber 1847

Das schmucke Orchester ist eine der Lebensbedingungen dieser Oper. Es hat der Bühne die schwingende Atmosphäre zu geben, deren sie bedarf, um ihre Ereignisse in ein durchsichtiges Milieu von Luft und Licht zu stellen. Es quirlt und sprudelt und hüpft und steht, kichert, spottet, blitzt und schlägt mit aller Grazie und Feinheit des Details, in dauernder Beweglichkeit der Streicher, angeregtester Korresponsion der niedlichen Holzbläser und soldatesker Fröhlichkeit des Blechs. Die Partitur gleicht einem zarten Gewebe aus bunten Fäden, die in kluger Berechnung akkordliche Grundlinien durch den Einschlag melodischen Zaubers lockern und die Rhythmik der Figur durch eine unermüdliche spielende Farbigkeit beleben. Keiner scheint hinter dem andern zurückzustehen, sie alle haben diese laufende und spritzende Technik, die ein natürliches Erbe der Schule ist und wie automatisch in den Fingern sitzt. Alles, was Farbe und Klang gibt, wird herangezogen, die Orgel für die Gebetangelegenheiten, die Harfe für die Feenmärchen, das Piston für die Soloromantik, Gitarre und Mandoline für die Ständchen, am liebsten die Glocken, Glocken in jeder Fasson, im Ehernen Pferd, in den Deux nuits, im Pré aux cleres, im Postillon, im Chalet, in Stradella, Chinesenglöckchen und Eremitenglöckchen, Schlitten-

glocken, Herdeglocken, Trauungsglocken, Gebetglocken und Uhrglocken, die sich enharmonisch verwandeln. Bisweilen macht man auch kleine Experimente, wie Hérold in der Schreiberwiese einmal Bratschen und Celli auf der vierten Saite einen halben Ton tiefer stimmt, um das unterste H zu erreichen und dem ganzen Stück l'heure nous appelle einen eigentümlichen klagenden Charakter zu geben. Ja, man ist raffiniert geworden gegen die alte Partitur Rousseaus, die, wenn sie sich nicht mit dem Generalbaß begnügt, nur einige Systeme von Streichern enthält und die Bläser dahineinschreibt, parallel zu einer Streicherstimme oder gar einmal besonders und solo. Welcher Weg zu dem Klarinettensolo der Madeleine, dem Violoncello unter ihrer einsamen Klage, dem Hornsolo ihres Postillons. Jedes Instrumentchen ist im Chor dieser fiebernden Gesellschaft auf seine kleine Individualität bedacht und versteht reizend seine Geheimnisse auszuplaudern, bis das klang- und spielfrohe Ensemble es wieder an die Pflichten der Gruppenbildung erinnert. Dann füllen die Bläser bescheiden die Harmonien, auf denen sich die Pizzikatostreicher amüsieren, oder zwei Trompeten alternieren höchst kriegerisch auf den Stößen der Posaunen und Pauken, die es bis zur Dreizahl bringen, das Pikkolo setzt dem Tutti sein Licht auf, die vier Hörner halten mit großer Sachlichkeit ihre selbstbewußte Mittelstimme, die beiden Trommeln, Becken, Triangel schlagen ihren süffisanten Takt, aber nur nicht zu lange, nur nicht zu viel Lärm, damit die Singstimme ihr schönes Lied in reiner Luft musizieren kann, und schon findet sich wieder eine Oboe, die ihr nachmacht, eine Klarinette, die die zweite Hälfte ihrer Periode mitsingt, ach, diese Instrumente sind so teilnehmend und so redselig, aber sie haben sehr gute Manieren und sind Causeure, würdig einer so unterhaltsamen Kunst.

Alles hat hier so gute Manieren, und die musikalische Bühne wird von einem Stilgefühl beherrscht, das das Zeichen einer vortrefflichen Erziehung ist. Die Franzosen haben drei Interessen an der Oper, das sprachliche, das szenische und das rhythmische. Das Sprachliche hatten sie in ihrer ersten Nationaloper genügend befriedigt, in der deklamatorischen Oper des Klassizismus. Jetzt, in dieser zweiten Nationaloper, die eine Volksoper war, kommen die beiden anderen Interessen erst zu ihrer rechten Erledigung: je mehr der große Sprechdialog gestattet ist, desto mehr bilden sie an der Szene und am Rhythmus, die die Musik auf die Beine stellen und dann auch springen lassen. Das war die wichtige Arbeit, die fruchtbare Anregung und auch das notwendige Ende. Es war eine künstlerische Konsequenz mit allen Vorzügen und Nachteilen der Einseitigkeit.

Sehen wir uns um. Die Liebesduette sind es nicht so sehr, die das Neue dieser Opern darstellen. Reizend verkehren Roger und Henriette mitein-

Karl Walser: Figurinen zum zweiten Akt „Hoffmanns Erzählungen“

ander, Massarena und Angela wenden alle rhythmische Vielfältigkeit auf, Rafael und Casilda glühen in wunderbarer Leidenschaft, Johann von Paris und die Prinzessin necken sich ganz allerliebst, George Brown und seine Anna finden bei aller Symmetrie ihrer Geständnisse einen hohen dramatischen Ausdruck, aber diese Szenen sind es nicht, die das musikalische Interesse konzentrieren. Auch nicht die Spottszenen, die typisch wiederkehren und deren Muster die Gesangsgavotte der Madame Bertrand im Maurer und Schlosser geblieben ist. Nein, es sind die großen und kleinen dramatischen Situationen in vielen Figuren, die das Drama einknüpfenden oder auslösenden Ensembleszenen, in denen sich Technik und Charakter dieser Opern unerreicht darstellt. Das melodiös federnde Terzett des Blondel mit den beiden Dienern der Gräfin im Richard Löwenherz, das ergötzliche Terzett der beiden Mädchen mit dem Jermis, der im Eimer in den Brunnen gelassen wird, in den „Geizigen", so sind die Vorbilder dieser Stücke, die weit über alle Überlieferung der Buffooper hinausgehen. Bei den späteren Meistern verdichten sie sich zu vollendeten knappen Dramen im Drama, ihre musikalischen Knotenpunkte und Zellengewebe. Im Fra Diavolo nach der virtuosen Zerlinenarie das Terzett mit dem müden Mylord, der ein so feines schläfriges Thema bekommen hat, und dann die große Schlafszene mit ihrem Gebet und den drei lauschenden Räubern und den rettenden Soldaten und allen lächelnden Mißverständnissen: es ist heute noch unerreicht in der launigen und aparten, im Detail ungewöhnlichen Behandlung einer Folge von Ensembles, technisch souverän, musikalisch geistvoll, in der Stimmung eng geschlossen und auf den rechten Ton gebracht. Der rechte Ton, diese geheime Musik eines unsichtbaren Stimmungshintergrundes, das musikalische Milieu der Szene ist der Erfolg solcher Stücke, ihre gute Arbeit ihr Wert. Eine Szene aus Aubers Duc d'Olonne: der Herzog kommt mit seiner ungekannten Frau, die als Scholar verkleidet ist, zusammen, eine graziöse Unterhaltung entwickelt sich, von seiner Seite fesch, von ihrer ängstlich, Rauchen, Beten, Schlafen — leichte Melodien eines in die Ferne gerückten Lebensschicksals ziehen durch die Luft, in die sich die Konversation wie unter dem Druck der augenblicklichen dramatischen Notwendigkeit rhythmisch hineinlegt. Dramatisches und Melodisches scheint getrennt in dem großen Versteigerungsensemble der Weißen Dame: in der Mitte steht das melodische Soloseptett mit Chor, wundervoll aus der Situation gebildet, ringsherum läuft in einem Guß die dramatische Szene, die Lebensfrage für alle Beteiligten, organisch in alle Charaktere ausstrahlend, harmonisch, rhythmisch in meisterlicher Steigerung fortgeführt. Plötzlich aus ihrem tragischen Dunkel steigt die katastrophale Szene der Schreiberwiese

hervor: die Häscher würfeln, während hinten der Zweikampf vor sich geht, ein Boot kommt mit einer Leiche — ist er tot? Bewegt sich noch sein Herz? Wer von beiden ist tot? Schließlich stürzt Mergy hervor und umarmt, mitten im unschuldigsten Tanzfeste, seine Isabella. Der italienische Intendant, der auch in dieser Oper intrigiert, hätte die Szene nicht so wirksam stellen können. Nach seiner Art wäre mehr Grisars „Bon Soir, Monsieur Pantalon" gewesen, eine delikate und zierliche Buffomusik in bester italienisch-französischer Mischung, das einzige Werk, das diesen Autor heute noch leben läßt und von allen typischen und dankbaren Schlafszenen jedenfalls die spaßigste enthält. Adams Szenen sind nicht so saubere Faktur wie Auber, nicht so klar wie Boieldieu oder so romantisch wie Hérold, aber sie sind griffig und eindringlich, am stärksten das erste Postillonfinale, die breite, vom Cello verflochtene Melodie, in der er sein Weibchen verläßt, der Walzer, in dem der zukünftige Tenor vom Intendanten entführt wird, die Chorfuge der nächtigen Bauern, die schöne Einsamkeit der Madeleine. Oder das Terzett „Gehenkt" mit der reizenden Rhythmik der erschreckten Entdeckten. Oder im Toreador das spaßhafte Terzett des Ehedreiecks, das in philosophischem Stumpfsinn nichts tut, als ein altes Lied variieren, vokalisierend, baßbrummend, flötend. Oder das Terzett in Giralda: der König als Manuel wie vorher Manuel als Gines kreuz und quer Jäger des gehetzten Mädchens, ein rapides andeutendes Spiel im Finstern. Oder weiter im dritten Akt das Quintett, wo alle Mitsingenden über die Vorgänge schweigen müssen, und nun musizieren sie in seligen Walzern nur Interjektionen. Auch der Flotowschen Ensembles nicht vergessen: das anmutige Quartett, in dem sich die Lady und Nancy auf dem Markte an ihre Zukünftigen als Mägde verdingen, symmetrisch im symmetrischen Chor, ein Kompliment der Dramatik an den Rhythmus, und als Gegenstück ein Kompliment des Rhythmus an die Dramatik, die großen Stradellaszenen, da die gedungenen Bravi erst im taktfreudigen Humor des Trinkens den bestellten Mord für unangebracht erklären, um dann im nächsten Finale, trotz erhöhten Honorars, sein Jungfrau-Maria-Gebet so rührend zu finden, daß sie endgültig an ihrem Beruf verzweifeln müssen. Szene an Szene steht in diesen Stücken, jede in ihrer Art und in der Art ihres Autors den gesellschaftlichen Mittelpunkt der Oper bildend, das wohlgefügte Ensemble ihrer dramatischen Unterhaltungsgabe.

Die Musik selbst kann sich ihrer szenischen Mitwirkung nicht mehr entschlagen, sie will nicht bloß spielen, sie will tätig sein, und das ist ihr in der Folge sehr gut bekommen. Musik ist es, durch die Blondel den Richard Löwenherz erkennt und befreit, Musik, durch die Carlo Broschi in Des Teufels

Die beiden Schwestern Grisi. Lithographie von Deveria 1833

Anteil das Herz des Königs gewinnt, zur Musik wird der Postillon von Lonjumeau berufen, die Musik Stradellas rührt die Mörder, Musik ist das Erkennungszeichen der Retter und Geretteten im Maurer und Schlosser, durch Musik zieht die Aubersche „Sirene“ ihre Netze, in der Parodie von Musik, von Zerlinens Nachtliedchen, verraten sich die famosen Kumpane Fra Diavolos. Überall Musik in Musik. Dieser ganzen Operngattung ist es eigentümlich, die Musik in ihrer Wirkung auf Menschen dramatisch einzustellen, in ihrer Verwendung Einheiten zu bilden, Erinnerungen, Zitate, Erfüllungen. Die Zwischenakte und die Melodramen wiederholen, schon bei Monsigny, hübsche und wichtige Stücke im Orchester, die man

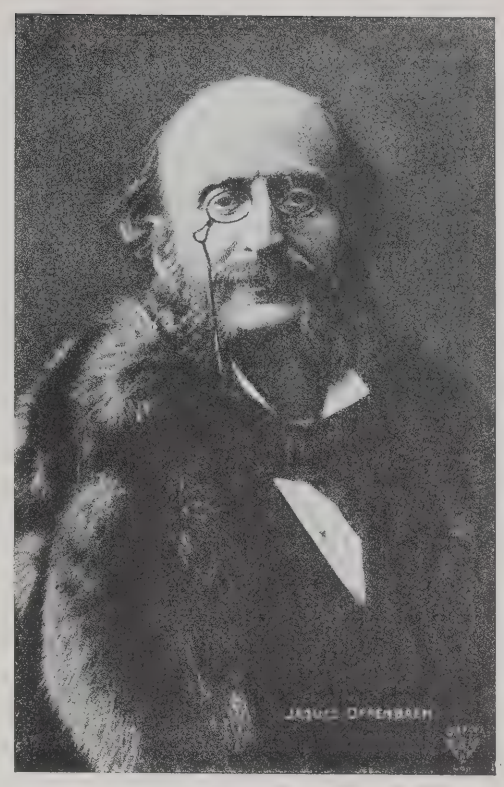
eben auf der Bühne gehört hat. Szenenmotivisches geht durch die Akte hindurch, in vielfacher Beziehung. Roger zitiert sein Liebesduett, wenn er von der Hochzeit spricht. Die überirdischen Motive in Feensee, die Statuenakkorde in Zampa, das wiegende Schlafmotiv in der großen Szene Georges in Halevys Blitz, die Phrase auf den „Herrn im Haus" im Johann von Paris sind solche Proben des Leitmotivs. Es sind Kleinigkeiten, aber Zeichen eines erwachenden musikdramatischen Bewußtseins. Noch ist es nicht immer selbstverständlich. „Liebe und Geheimnis" heißen die Erkennungsworte zwischen dem Liebespaar in Adams Giralda: aber sie wiederholen nur die Worte, wenn es darauf ankommt, nicht die Musik. Wie altmodisch. „Einfachheit, Mut und Treue" ist die Devise des Isouardschen Aschenbrödels: aber bei der Wiederkehr erinnert sie sich sofort auch der gleichen Musik. Das ist recht von ihr! Es sind ja noch nicht Wagnersche Leitmotive auf Personen, die sich hier zeigen, es sind szenische Motive, die die Einheit des Dramas betonen. Nichts arbeitet für diesen Zweck besser als die über alles geliebte balladeske Romanze. Sie scheint geradezu zur Existenz einer opéra comique notwendig zu sein, bei all den kleinen durchlaufenden Begleitungsmelodien ihre eigentliche Liedsubstanz, ihr motivisches Zentrum, ihr Halt und Signal in allen Fährlichkeiten des Dramas. Der französische Charakter findet in ihrer dramatisch belebten Lyrik und ihrer lyrisch verklärten Dramatik eine treffliche Mischung der beiden Seiten seines Temperaments. Bis weit in die Sentaballade und hinüber hat sie auf die Opernform gewirkt und hat in ihrer schön gereimten und sinnfälligen Melodie den Gesangston dieser Gattung merklich beeinflußt, als irgendein Liedertyp einer anderen Nation. Die Löwenherzromanze, Carlo Broschis Wiegenlied, das Listlied in der Auberschen Sirene, das Fra Diavolo-Lied, das Handwerkerlied im Maurer und Schlosser, die Ballade von der Weißen Dame, das Postillonlied und die letzte Rose — rote Fäden sind es, die durch ihre Opern gehen, der Buntheit ihren Grundton geben und dem Gewebe seine Festigkeit. An ihnen haftet alle Popularität, und sie ziehen die Motive der Oper noch von der Bühne in die Salone und wer weiß in welche Herzen ferner und träumerischer Menschen.

Aber die französische Musik hat nicht bloß szenische Pflichten, auch rhythmische. Und mit ihnen rührt sie nicht mehr die Herzen, sondern jene sensiblen taktfrohen Nerven, die zu tanzen wissen auch ohne Ballsaal, zu tanzen im Schwunge eines leichtsinnigen Gefühls und einer akrobatischen Moral, zu tanzen selbst gegen die Wahrscheinlichkeit der Szene, bis die ganze Welt zum Konter wird und alle Geheimnisse in einem Couplet sich auslösen. Mag die große B-Dur-Arie Rogers noch so prächtig und begeisterungs-

voll sein, George Browns Kavatine noch so verführerisch, Lyonels „ach so frommes" Geständnis noch so schmelzend, in den Spinnromanzen der Margarete, diesen volkstümlich gebundenen, süß ausklingenden Liedchen, die sich Boieldieu noch auf sein Grab wünschte, liegt ein größerer Zauber, eine galante Rhythmik, die uns nicht ruhen läßt. Nehmt die alten Savoyardenlieder aus Dalayracs Opern, diese reizend naiven Tanzstückchen zu Leier und Murmeltier, nehmt alle Jagd- und Trink- und Schnee- und Soldatenlieder, meinetwegen die besten aus dem sonst so ordinären Eremitenglöckchen Maillarts, und laßt euch die fremden Musiken vormachen, Grétrys Janitscharenmärsche, Aubersche Kölner Studentenfeste und die schottischen Weisen bei Boieldieu, das feurige Aragonenrondo im Schwarzen Domino, die vielen Barkarolen in Fra Diavolo, in Zampa, in Stradella: da springt etwas, was nicht zu halten ist, es will tanzen, langsam tanzen, schnell tanzen, in Tönen tanzen, schließlich in Körpern tanzen, Tanzlieder singen, Liedertänze aufführen, man betet zu Walzern, liebt im Galopp, polkat zum Adieu und alles, was uns erregt und beschäftigt, entzweit und versöhnt, wird zuletzt eine Tanzfinale, geht in die Beine und überschlägt sich. Tanzen nicht die beiden Geizigen Grétrys ihre Habsucht in ihren Duetten, tanzen nicht Maurer und Schlosser ihre Redlichkeit in Rhythmen von taktierter Arbeit, tanzen nicht Stradellas Mörder ihre Heimlichkeit in huschigen Poussaden und Promenaden, und der ganze Markt der Martha — ist er nicht der exerzierteste Chor, das formalste Tanzbild dieser gesamten vergnügten Epoche, das munterste Ballett von Stimmen? Rotkäppchen und Aschenbrödel, setzt die Füße in die fünfte Position und macht euren pas de deux. Richard Löwenherz, was hilft es, engagiere schnell deine Margarete zu einer Allemande. George Brown, du wirst mir nicht zürnen, wenn ich dich mit einer weißen Dame und einer anderen Marmorbraut den Saltomortale machen lasse. Postillon von Lonjumeau, deine Heimat weiß nichts von dir, als daß du einen neuen Kutschergalopp erfunden hast. Angela, vergiß den Domino nicht, wenn du heute abend zu uns auf die Schreiberwiese gehst, denn alle Häscher Mergys und Räuber Zerlinens und Mörder Stradellas werden zusammen einen Cancan drehen, daß ihr des Teufels Anteil in euren Gliedern spürt. Letzte Rose, wie magst du so einsam hier blühn? Ach, welche Lust, Soldat zu sein. Nur Courage, nicht verzage, treue Freunde sind dir nah — da tut sich die Tür auf, und Offenbach begrüßt uns.

Ich bin ein Jude aus Köln. Mein Vater hieß Juda Eberscht. Ich habe das Cellospielen gelernt und dieser Jugenderinnerung in einer berühmten Barkarole ein Denkmal gesetzt, über die ich leider sterben sollte. Ich heiratete die Tochter eines spanischen Karlistenführers, und dies ist das einzige Operettenhafte, was ich in meinem Leben geleistet habe. Zuerst machte ich für Houssaye im Théâtre français Zwischenaktmusik, dann gründete ich ein eigenes Theater, das ich Bouffes Parisiennes taufte. Man nannte es scherzend die Bonbonniere, aber diese Bonbonniere wurde sehr voll, und ich versetzte sie bald von den Champs-Elysées nach der Passage Choiseul. Es war guter Ton, zu mir zu pilgern, obwohl der Gottesdienst, den ich mir für mein Genie eingerichtet hatte, nur von wenigen Personen ministriert wurde. Ich durfte nach obrigkeitlichem Befehl nicht mehr als vier Figuren auftreten lassen. Als ich einmal eine fünfte brauchte, ließ ich ihr von den Sarazenen die Zunge ausreißen und sie als Stumme von Offenbach durch geschriebene Zettel sich verständigen. Ich hatte damit einen großen Succès. Endlich entschloß ich mich, mit diesen armseligen Verhältnissen zu brechen, verfaßte den Orpheus und wurde der Beglücker der Menschheit. Peri hatte mit seinem Orpheus die Geschichte der Oper begonnen, Monteverdi mit seinem Orpheus die moderne Oper eingeleitet, Gluck mit seinem Orpheus die große Reform vollbracht, und ich habe mit meinem Orpheus die vierte weltgeschichtliche Epoche angefangen, in der wir uns jetzt so wohl befinden. Von diesem Zeitpunkt an organisierte ich einen Weltbetrieb, und Europas Theater wurden mir untertan. Noch einmal versuchte ich es mit einem eigenen Unternehmen, aber das Gaité machte seinem Namen wenig Ehre. Ich reiste nach Amerika, ich inszenierte meine Stücke auf den verschiedensten Bühnen beider Hemisphären, ich bekannte mich zu Pracht, Ausstattung und Ballett, ich schrieb 102 Operetten, ich machte Geschäfte und Bankerotte, hatte Erfolge und Durchfälle, aber ich habe die moderne Zeit begriffen und ihr gegeben, was sie wünschte. Mein Name sei gelobt.

Man bewundert — erlauben Sie, daß ich mich setze — meine Einakter, die nichts weiter sind als kleine opéra comiques im Stile einer Kunst, die ich in meiner Jugend um mich ihr gefälliges Wesen breiten sah. Ich habe die größte Abwechslung hineingebracht. „Fortunios Lied“ ist eine jener süßen Romanzen, mit denen wir Jünglinge die Herzen der Damen gewannen. Ich komponierte sie einst für ein Stück von Musset auf dem Théâtre français. Sie wurde vergessen und blieb unter meinen Papieren versteckt. Als ich sie wieder hervorholte, ergab eben dieses Schicksal das Sujet meines Stücks.



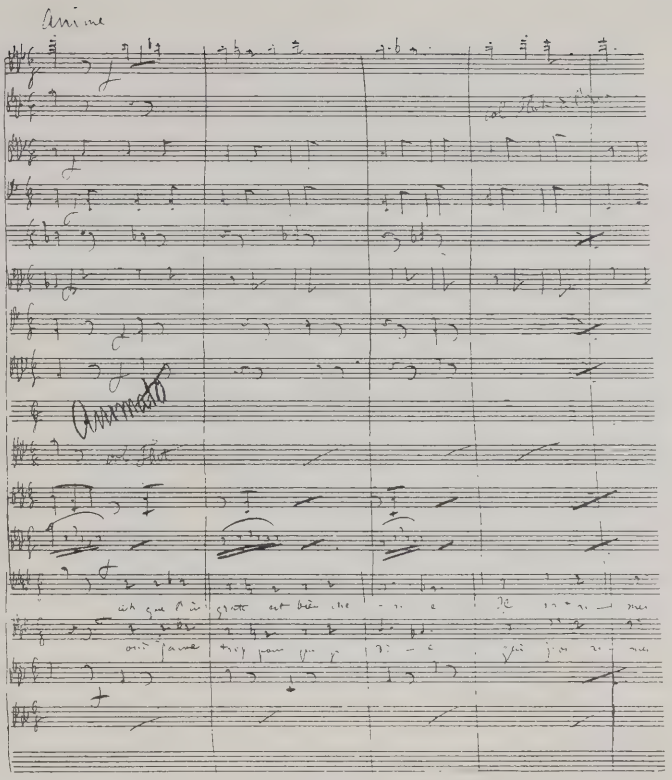
Offenbach

Ein Pedant und Büromensch hat sie einst in seiner Jugend erfunden, da er noch ein feuriger Draufgänger war, jetzt ist sie vergessen, aber im Staube der Akten hat ihre Zaubermacht auf die weiblichen Gemüter nicht nachgelassen, einer seiner Schreiber, ein jugendlicher Sänger, findet sie und verführt damit die Frau dessen, der sie einst komponierte. Verstehen Sie? Ich liebe dieses Stück sehr, ich liebe es, weil es ein Stück meiner selbst war, und ich freute mich, die Untreue einer französischen Romanze besingen zu können, nachdem meine Kollegen so oft ihre Treue besungen hatten. Man muß sich verkleiden können, meine Herrschaften. Wie in meinem Monsieur et Madame Denis ein junges herziges Ausreißerpaar sich dadurch vor den Nachstellungen rettet, daß es in die Kleider eines alten Onkel- und Tantenpaares kriecht, denen kein Mensch mehr etwas tut, so muß man seine Späße und Launen nur in die konventionellen Kleider stecken, und jedermann belobt sie. Dafür haben die Denis auch meine schönsten Walzer bekommen. Angelus, Angelus singen sie im kanonischen Quartett der „Verlobung bei der Laterne". So etwas mache ich wie ein Dompfaff. Haha! „Hanni weint, und Hansi lacht" und „Fritzchen und Lieschen" weinen und lachen auch, nicht wahr, wie bieder ist das, der reine Biedermeier. Und die gute alte biedere Lotterie in der „Nr. 66", durch die plötzlich arme Leute reich werden. Ich machte darauf ein richtiges großes dramatisches Ensemble. Überhaupt das Reichwerden, worüber ich einmal drei Akte schrieb, in der „Prinzessin von Trapezunt", Kunstreiter, die reich werden und ebenso rührende lyrische Duette wie fashionable Trinkwalzer singen. Am liebsten aber hatte ich eigentlich die Soldaten. Im „Regimentszauberer" machte ich Soldatenlieder, so gut wie Maillart, und im „Zapfenstreich", glaube ich, noch bessere, diese dummen, betrunkenen, immer lustigen Soldatenliebesgeschichten, und in der „Zaubergeige" vermaß ich mich sogar zu Zweideutigkeiten, die ich ganz sachte zwischen die Rhythmen der Soldaten

und die der Liebe hineinlegte, wie ich überhaupt glaube, daß der Reiz aller Soldatenmusik eine versteckte Erotik ist. Doch ich werde geschwätzig, aber das ist meine Natur und mein Geschäft. Ich empfehle Ihnen angelegentlichst diese Einakter, ehe sie vergessen werden sollten. Schreiben Sie sie nur mit richtigen Titeln in Ihr Buch. Es heißt „Urlaub nach dem Zapfenstreich", übrigens eine meiner sorgsamsten Arbeiten. Für die allerbeste erkläre ich gern das „Mädchen von Elizondo". Auber hätte sich dieser delikaten Faktur nicht zu schämen brauchen. Und von allen Trinkliedern, die ich schrieb, steht hier das süffigste.

Nehmen Sie diese ganze Operngeschichte sehr ernst? Ich nicht, mein Lieber. Ich bin kein Gelehrter und kein Dogmatiker, ich will mich wohlfühlen in dieser Welt und weiß keine andere Philosophie als die einer lächelnden Kontemplation und überlegenen Ironie in einem Theater, dessen Entree ich mit meiner Geburt bezahlte. Wozu das alles? Ich weiß es nicht, Sie wissen es nicht, aber das Stück wird gespielt, und die Gläubigen sinken auf die Knie, die Fanatiker fuchteln mit den Armen, und die Organisatoren rücken ihren Tisch in die Mitte. Also lassen wir sie das Stück spielen, immer wieder dasselbe Stück, und amüsieren wir uns. O, welche Koloratur steigt aus dieser schmerzvollen Seele, welcher Marsch beflügelt diese kriegerischen Schritte, welche Akkorde murmelt diese Priesterschar, und welche Romanzen singt dieser liebende Jüngling! Mir ist in manchen Augenblicken, wenn ich dies Theater sehe, als ob man die ihrer Rolle so ergebenen Leute nur ein bißchen zu kitzeln brauchte, und sie fangen alle an, laut zu lachen. Schon zuckt es in ihrem Gesichte und in ihren Beinen. Sie müssen ernst bleiben, stramm stehen und ihren Dienst erfüllen, aber diese Sachlichkeit und Pflichtschuldigkeit ist nur die Maske einer ihnen höchst unbequemen höheren Weltordnung, eine Maske, die sie sich aufzusetzen scheinen, um den ganzen Stumpfsinn ihrer irdischen Existenz noch grotesker auszukosten. Brecht die Tragik um. Laßt sie auf ihre Melodien file, file und bile, bile singen, und ihr habt ihres Wesens Kern. Patati, patata antwortet der Chor, bing, bing, ta ta, sing sing, ba la boum, und da haben sie die Schöne Helena, wie sie auf ihrem gelben chinesischen Bett Menelaus den Guten betrügt, Laus den Guten. Welch ein Finale! Es paßt auf alle Finales der Welt, und alle möchten in so einem Walzer schließen. Trotzdem gebe ich zu, daß mir die Schöne Helena nicht ganz gelungen ist; aber mein einziger Fehler war, daß ich sie zu ernst nahm. Paris will sie wirklich entführen, wie in der Sage, das ist kein Witz, es verleitet zu lyrischen Episoden, die eine unverzeihliche Echtheit des Gefühls verraten, und bringt einen Schluß, dessen Tragik geradezu historisch wirkt. Nein, da ist mir der Orpheus besser geraten.

Denn Orpheus lehnt sich gegen die Sage auf! Er will ja seine Euridice gar nicht wieder haben, und er wird von der öffentlichen Meinung krampfhaft gezwungen, die Richtigkeit dieses Opernstoffs wiederherzustellen. Ausgezeichnet ist mein Orpheus, mein Witz wurde phänomenal, und die genialen Einfälle überschlugen sich in diesen Pastorales und Bacchanales, Sterbekoloraturen und Schlafcouplets, Menuetten und Cancans, Violinkonzerten und olympischen Brettls, Fliegenduetten und Gluck — Gluck — Gluck — ach, ich habe sie verloren, ich nahm nichts mehr ernst als den Spaß. Ich habe in meiner Genoveva die Romantik verspottet, in meinen Banditen die Räuberopern, auf daß ein großer Ensemblekanon sich über den Text soyez pitoyables erhebt, ich habe in dem vortrefflichen Pariser Leben Schuster und Handschuhmacherin so reizend wie möglich die Tragödien und Komödien der sexuellen Erregung persiflieren lassen, auf das Loch eines Admiralsrocks ein faszinierendes Ensemble komponiert und der Pariser Welt den Spiegel in einem Domestikenball vorgehalten; ich habe im Monsieur Choufleury eine Riesenparodie auf die italienische Oper geschrieben mit allen Flüchen in verminderten Septimen, verzweifelten Rouladen, monomanen Imitationen, blöden Dakapos, Malheurs bis zum hohen D, und Fermaten, die noch nicht aufgehört haben, während ich Ihnen dies auseinandersetze; ich habe diesen herrlichen Blaubart geschaffen, der die Sage beinahe so geschickt wie Orpheus auf den Kopf stellt und nebenbei aller Weiber- und Fürstendienerei so musikalische Rippenstöße versetzt — ich schwärme für ihn, aber ich schwärme am meisten neben Orpheus und Blaubart für die Großherzogin von Gerolstein, die ich Sie innigst bitte, Ihren Lesern

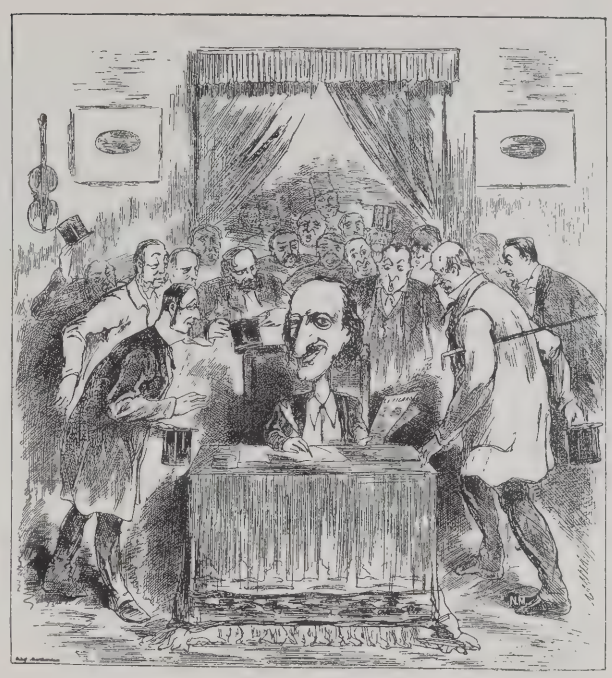


Offenbachs Handschrift: Fortunios Lied

wieder einmal ans Herz zu legen. Sie werden selbst am besten erklären können, wie mir in dieser Soldatenparodie eine Einheitlichkeit des spezifisch Offenbachschen Tons gelungen ist, gegen die alle Apfelmänner und Froufrouroben nur Stückwerk sind, wie witzig das große Ensemble mit der Koloratur auf den musikalisch völlig neuen Begriff „Nervös", wie komisch die Mordballade und das Tanzrondo mit der Schlachtbeschreibung, wie entzückend der wienerische Briefwalzer, wie plastisch das herrliche Degenlied, kurz wie wahrhaft tänzerisch diese sprühende, pikante und im besten Sinne frivole Musik über absolute Nichtigkeiten des Textes komponiert ist. Ich bin jetzt über dreißig Jahre tot und also endlich frei, so weit es die Lizenzen meiner Textdichter gestatten, denen ich hiermit ein unsterbliches Kompliment mache. Ich habe der Nationaltugend der Franzosen, dem Rhythmus, seine wahre und endgültige Aufgabe zugewiesen, alle Regungen, die unserem Wohlbefinden schaden könnten, hinwegzutanzen und allen Unsinn, der unser Leben verschönt, zu einer Weltanschauung von metaphysischer Akrobatik auszubilden, die das letzte ist, was wir über die Vorgänge dieser Erde sagen können. Sie reichen mir die Hand, ich danke Ihnen. Empfehlen Sie mich bei Ihren Freunden, und fragen Sie in allen Theatern nach meinen Werken.

Hiermit erfüllen wir seinen Wunsch und weisen auf seine saubere und selbstbewußte Musik in einer Zeit, da die Operette die alten Ingredienzien des Tanzrührstücks zu einem eklen und stillosen Brei zusammenkocht. Offenbach war konsequent gewesen, so gut es ging, die Traditionen Aubers und Adams hatte er zu Ende geführt, statt sie zu ihrem Anfang zurückzudrehen. Wir erinnern uns eines lustigen Burschen in den Deux nuits Boieldieus, er ruft alle Geister der Scapins und Crispins und Figaros an (wobei er Mozarts Figaro zitiert), ihm bei diesem Spiel zu helfen und sich ihnen ähnlich zu machen. Offenbach zitiert seinen Gluckorpheus und seinen Rossinifigaro, zitiert Don Juan und die Marseillaise, aber er lächelt bei diesen Zitaten und weiß wohl seine eigene Art zu finden und zu schätzen. Kundig der lieblichsten Feinheiten aller solistischen Instrumente, die in zwei Strichen zeichnen, und des großen Cancanrausches eines losgelassenen Tutti, schenkte er uns Partituren von prickelnder musikalischer Eigenheit. Nicht alles, denn die Grenze der Frivolität ist scharf, aber vieles, sehr vieles ist von einer meisterlichen zynischen Zeichnung und genialen Erfassung der Tollheit des Augenblicks. Dies ist sein Wesen: eine trockene Feinheit, die der närrische Rhythmus in Schaum schlägt. Diatonisch eine Figur über die Stufen der Tonleiter zu locken, mit der Dominante als einem süßen neckischen Ziel zu spielen, Tonika und Dominante einfach sich abwechseln zu

lassen und darüber die Melodie in einem harmonisch reizvollen Doppelsinn zu spannen mit allen hineingeschmuggelten Durchgangstönen, die freche Nacktheit rhythmisch geketteter Akkordtöne in unschuldigster Brechung, alle kleinen Bosheiten fremder oder halb versteckter Baßtöne, alle faits divers plaudernder Zwischenmelodien, alle unverschämten Trillerchen, das spöttische Nachleiern, die schnippischen Repliken, die plappernden Schlußformeln, das Halbsingen des Varietés und das Parlandoschnurren, plötzliche verblüffende Übergänge in die Halbtonstufe, das stumpfsinnige Unisono des Basses mit der Walzermelodie, dumpfe, aufbegehrende Chöre, Pianissimogeständnisse und erschreckliche Fortissimoschläge — aus alledem webt sich die feine Sinnlichkeit seiner Musik, die von einem gierigen Tempo durchzittert ist und den demimondänen Instinkten des zweiten Kaiserreichs einen Glanz gibt, der sie von der mondänen Frivolität der Regence kaum noch unterscheidet. Tanzende Mythologie, der olympische Cancan, böotische Romanzen, Polkas der spartanischen Helden, ein Parisurteil als Walzer, und wieder dieser entzückende Ballrausch „il est gris", dies Schleifen, Kokettieren, Lachen und Küssen „tout tourne" — in diesem „Pariser Leben" besingt die Baronin die beiden schönen Frauen, die sie in der strahlenden Gesellschaft der Weltstadt findet: die eine, assez commode et l'orchestre est plein de ses amants, die andere eine Komtesse von fünf- bis sechshundert Jahren Adel. Sie kann sie nicht unterscheiden, beide sind gleich frisiert, haben die gleichen Allüren, dieselbe Impertinenz, im Blick dieselbe hardiesse à tout dire, dasselbe Lächeln, dieselben jungen Leute. Was ist aus dem Bürgertum geworden? Es läßt sich gehen, weil es seinen Meister findet, der es gehen lehrt, den politischen und den musikalischen Meister, und weil es einmal noch in diesem Leben sich austanzen will, ehe es zu spät wird. Ist



Karikatur: Offenbach und die Direktoren

diese Musik cocodette oder ist sie cocotte? Wir können es nicht unterscheiden und wissen nur, daß sie doch sehr schön ist. Irgend etwas leuchtete hier zum letztenmal von der Oper her, eine frische Lüsternheit, die nur so verführerisch sein konnte, wenn sie so gefährlich war.

Offenbach aber schreibt Hoffmanns Erzählungen und vollendet sie nicht mehr. Er hat uns dieses Werk verschwiegen. Warum? Es war sein „höheres Genre", nach dem er sein Leben lang die Sehnsucht trug, wie Auber oder wie Hérold. War es nur sein Ehrgeiz oder war es sein Wesen, und hat er geschauspielert und geschmeichelt, als er all das andere machte und verteidigte? War auch dieser Satiriker im innersten Kern seiner Natur ein lyrischer, wehmütiger Mensch, der sich betäuben mußte, um nicht zu zweifeln, und uns belügen, um nicht sich selbst die Wahrheit einzugestehn? Nun fällt eine Träne von seinem Auge, und sie wurde die schönste Erinnerung an ihn. Puppen wollte er zum Singen bringen, und sie ließen die reizendsten Walzer erklingen, bis sie ihm zersprangen. Kurtisanen wollte er mit zauberischer Fadheit einlullen, aber sie vernichteten ihn, indem sie ihm sein Ebenbild stahlen. Virtuosinnen wollte er in den Triumph ihrer Kunst herauslocken, aber sie starben ihm, indem sie ihm sangen. Und immer war es derselbe Feind, der Puppenmacher, Schattenstehler und Lebenstöter, der ihm die Liebe verdarb. Jetzt sitzt er, von der Gicht geplagt und phantasiert diese Oper der Oper und schreibt eine Musik so anmutig, innig und tapfer, so gerade und echt, erst tänzerisch, dann schwelgend, zuletzt zärtlich, wie er sich nie erinnern kann, nur geahnt zu haben — da macht ihm sein Doktor Mirakel den allerletzten Aktschluß und holt ihn, ehe er ihn selbst auf die Partitur gebracht. Ein großes Spötterleben fand dieses wunderbare Schicksalsende, in seiner Wehmut so schön wie in seinem Werke.

Nur ein paar Worte noch an den Rand. Hervé hatte vor Offenbach mit kleinen ähnlichen Singspielen, auch auf eigenem Theater, die Gattung vorbereitet. Nach Offenbach schlug sie weite Wellen, bis an den fernsten Sand. Planquette ist einer der anständigsten Namen aus der Nachfolge. Suppé verpflanzte die Schule nach Wien, wo sich die Operette mehr aus dem Gesellschaftstanz als aus der Oper rekreieren sollte: das ist die Bedeutung der Fledermaus. Lecocq wurde der Gefeiertste in der Pariser Heimat. Offenbach hatte einmal einen Preis ausgeschrieben, aus dessen Wettbewerb Bizet und Lecocq als Sieger hervorgingen. Bizet machte sich in andere Gegenden auf, Lecocq blieb bei der Familie. Die Mamsell Angot kam 1872 heraus und übertraf alle seine noch sehr wohlanständigen und gesinnungstüch-

tigen Werke an Tempo, Witz und Melodie. Es war das letzte populäre Zeugnis des gallischen Rhythmus. Wenn wir seinen schönen, oft gesungenen, oft getanzten Walzer hören, umschweben uns die Stimmungen dieses Kapitels, das wir ungern verlassen.

Tournez, tournez,
qu'à la valse on se livre,
elle charme, elle énivre
les coeurs passionés . . .

DIE GROSSE HISTORISCHE OPER

Spontini

Indem wir zur großen historischen Oper übergehen, wandern wir aus recht heiteren und glücklichen Gegenden in etwas hohle und schallende Räume. Was hilft es, daß uns davor graut — wir haben hier ein Haus zu bauen, das Haus der Oper, in dem der Grundriß ihrer Geschichte vollständig zu sein hat und der Aufriß von der Lust des Schriftstellers abhängt, Menschen und Werke in seiner Anschauung aufeinander einzurichten und zu beziehen. Nochmals: wir bauen, wir bauen die großen Kulturschichten, die die Oper abgesetzt hat, zu einem Ganzen zusammen, das die Geologie musikalischer Seelen zeigt. Es liegt uns nicht an der Analyse und Chronologie, sondern an der Freude des Spektrums, das das Prisma der Geschichte aus einem weißen Lichte gebrochen hat, wahrnehmbar nur in diesen abgeleiteten Farben. Die weiße Oper ist nichts, als was sie alles gewesen ist. Am Spektrum lesen wir, was in ihr verbrannte. Und so nur bauen wir ihr Regenbogenhaus.

Die opéra comique war uns Lebenssache, etwas, was wir heute allzusehr verloren haben und unbenommen lieben und studieren sollten, um munter zu werden. Die historische Oper ist uns nichts als Tatsache. Es sind aus ihrem Kreise vier, fünf Werke lebendig geblieben, weil sie ihren Typ am kräftigsten vertreten. Das meiste ist dahin und ist Bibliothek geworden. Es war eine Gattung, die nicht aus inneren Notwendigkeiten kam und auch keine Veranlassung hatte, besonders liebenswürdig zu sein. Sie hatte nicht das Ziel: Schönheit, sondern das Ziel: Wirkung. Geniale Momente fehlten ihr nicht, die auch die Wirkungen auf Schönheiten zurückführten. Aber so laut ihr Schall, so energisch ihr Stoß im Augenblick zu sein wünschte, so wenig nachhaltig war er für eine Ewigkeit, die aus der Tiefe der Empfindung und Größe der Auffassung ihre Schuld bezahlt.

Die historische Oper wohnt in Paris. Sie ist ein Nachkomme der großen französischen klassizistischen Oper, nur wendet sie die Musik, die dort noch etwas von einer erhabenen und gläubigen Religion hatte, auf den Effekt hin, wozu ihr die gewaltigen Aktionen und der Chor- und Tanzapparat bestens helfen. Sie wendet das Futter nach außen. Die Komponisten, die sich zu diesen Schaustellungen entschlossen, mußten in ihrem Gliederspiel und ihren

Traviès: Pantheon Musical 1843. Meyerbeer (im Käfig Prophet und Afrikanerin). Halevy (schnupft bei ihm). Niedermeyer, Labarre, Carafa, Boieldieu. Berlioz (Reiseeindrücke). Grisar. Adam (als Postillon). Donizetti (Dampffabrik). Auber (im schwarzen Domino auf ehernem Pferd). Clapisson, Montfort, Thomas, Spontini (unzufrieden), Rossini (in seliger Ruhe)

motorischen Nerven einen großen biologischen Reiz haben. So langweilig oft ihre Werke sind, so interessant und faszinierend sind sie als Lebewesen. Die Autoren der opéra comique waren biedere und ruhige Leute, Arbeiter ihrer Sache — diese sind in den verschiedensten Arten Herrscher ihrer Kunst, die sie zur glänzenden Kurtisane ausbilden.

Wagner, in seinen Erinnerungen an Spontini, gibt ihm bei aller Wirkungsseligkeit zu, daß er es ernst genommen habe und von sich ausgegangen sei, während Rossini, ein frivoler Unterhalter, vom Publikum ausging, und schließlich Meyerbeer beides habe verbinden wollen, also ein Nichts darstelle, von Rossini als Heuchler, von Spontini als Verräter angesehen. Diese Einteilung trifft die drei Charaktere, doch ärgern wir uns nicht mehr so darüber.

Spontinis Lebensbogen setzt in dem italienischen Neste Majolati ein, im Kirchenstaat, und geht dort wieder nieder, nachdem er ein napoleonisches Schicksal durchlaufen hat. Der Vater ist ein Schuhmacher. Der Junge sitzt stundenlang, dem Glockenspiel zuzuhören. Warum soll er auch kein Priester werden? Sein Bruder ist einer in einem römischen Dorf, ein anderer Mönch in einem venezianischen Kloster, die Schwester hat den Schleier genommen. Er wird auf das Neapeler Konservatorium della Pietà geschickt. Aber er flieht. An den Glocken hatte ihn nicht die Kirche, sondern die laute Musik interessiert. Cimarosa, Piccini helfen ihm. Er komponiert in Rom Opern und hat Erfolg, erhält die Scrittura für Venedig. Das Los ist entschieden. Er fertigt die übliche Anzahl Jugendopern an, die er später noch lächelnd als sein Kinderspielzeug zeigt. Er geht nach Paris — aus Opernwillen. Der Sänger Elleviou liebt und protegiert ihn. Er komponiert eine kleine unanständige Oper,

La petite maison, die einen solchen Durchfall gab, daß das Publikum das Orchester hinauswarf. Jetzt hält Kaiserin Josephine die Hand über ihn — wieviel geschickte Machinationen müssen dazu geführt haben. Man weiß nicht alles, das meiste noch erzählt Berlioz im dreizehnten Kapitel seiner Orchestersoireen. Er entschließt sich zu de Jouys „Vestalin", bei deren Komposition er den Mantel dreht und französisch empfindet, mit Gluck als Vorbild. Es ist Ende 1807, die Arbeit hat lange gedauert, er ist schon 33 Jahre. Es wird heftig einstudiert, und die Intrigen sind gewaltig. Die Branchu, eine Stimme von breitem Volumen und eine leidenschaftliche Tragödin, nennt die Rezitative der Julia unsingbar. Die Konservatoristen sagen: sein Gesang liegt wie Haare auf der Suppe. Da ertönt Napoleons Diktum: „Das Unmögliche soll möglich werden." Der Erfolg des Abends ist entscheidend; selbst Lesueurs Barden, die einzige Konkurrenz, müssen zurückweichen. Spontini erhält den zehnjährigen Opernpreis Napoleons: 10 000 Franken. Der Ruhm wendet sich nach Italien zurück. Die Vestalin beherrscht eine ganze Saison von San Carlo.

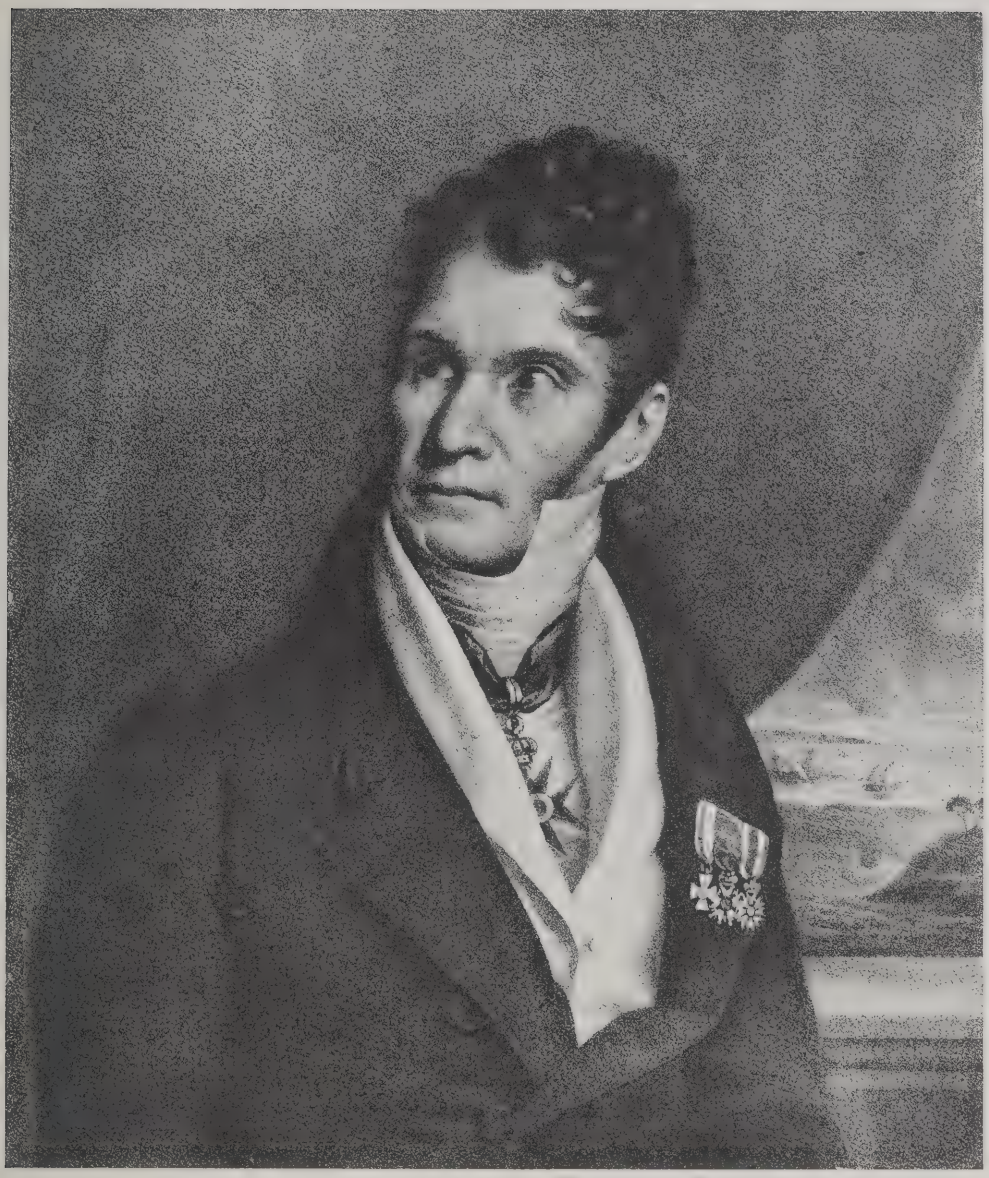
Das Geschick dieser antiken Nonne hat etwas Rührendes. Sie liebt und wird geliebt, ihr Licinius dringt in ihr Heiligtum, sie wird zum lebenden Grab geführt, er zettelt einen Aufruhr an, aber Vesta sendet den versöhnenden Blitz auf ihren Altar, und alles mündet in ein Rosenfest. Julias Herz ist bei diesen einfachen und starken Erlebnissen voll musikalischer Gefühle. Sie beklagt ihre harte Jugend — un instant de bonheur en a marqué le terme, ne les regrettons pas: da klingt etwas aus echtem, reinem Grunde. Es umschwebt sie eine Sphäre wahrer Empfindung. Ihre große Soloszene im zweiten Akt, da sie im Vestatempel ihren Geliebten erwartet, ist von einer keuschen Traurigkeit, die in schönen leisen musikalischen Linien gezeichnet ist. Ein sanftabfließendes Nachspiel ist von stimmungsvoller dramatischer Wirkung. Aber das folgende Duett mit Licinius läßt nach, bleibt vielfach in der Konvention und ist sogar von Geschmacklosigkeiten nicht frei. Damals faßte man es als italienische Leidenschaft auf, heute klingt es hohl und zeigt das Skelett pendantischer Klassizität. Die Chöre an die chaste prêtresse im ersten Akt, der Trauerzug der Vestalinnen im dritten haben von der Feinheit der Gluckschen Kontur einen Schimmer zurückbehalten. Die großen Finale sind durchsichtig, schlicht und klar. Die ganze Haltung ist noch sehr anständig und nicht zu äußerlich. Aber eine sonderliche Erfindung spricht uns nicht mehr an, und längst ist das Stück, das einst durch einige kühnere Modulationen beim Übergang der Juliaklagen zu dem Priesterfluch oder durch das Kreszendo der geteilten Fluchchöre eine momentan aufrüttelnde Wirkung übte, zur akademischen Buchstabenliteratur geworden. Doch denkt man wohlwollend daran zurück.

Spontini beschäftigt sich jetzt mir einer Elektra, aber Napoleon wünscht etwas Spanisches, und so entsteht der Ferdinand Cortez, zwei Jahre nach der Vestalin. Es wurde eine Oper ohne Liebesszene, aber auch überhaupt ohne innerliches Interesse. Amazily, die Mexikanerin, ist bei Cortez als Geliebte und Christin; dessen Bruder Alvarez als Geißel bei Montezuma; Amazilys Bruder steht zwischen den Parteien. Sie laufen alle hin und her, machen gehörigen Lärm, aber keine Handlung. Die Katastrophe für den Künstler ist da. Zum Tanzchorfinale des zweiten Aktes müssen die Mexikanerinnen ins spanische Lager kommen, damit Frauenstimmen vorhanden sind. Cortez läßt die Schiffe verbrennen, angeblich, um jeden Rückzug unmöglich zu machen, in Wahrheit, um dem Publikum einen Frisson zu bereiten. Der letzte, viel umgearbeitete Akt ist ein tonloser Riesenrummel von Schlachten, Opfern, Rührungen in krasser Mischung. Durchweg wird die Dynamik künstlich drapiert, als Deckmantel für die schwache Harmonik und Melodie. Die französischen Effekte wirken bis ins einzelne: in das plötzliche Marschwerden, in die Phrase der Gloire, in das Morendo der Aufzüge. Das Duett Amazilys mit ihrem Bruder ist ein Muster der Leere in Modulation und Kantilene. Anderes sticht wie ein musikalischer Blitz hervor: die schöne Akapellaszene der Gefangenen am Anfang, in scharfem C-Moll und C-Dur, gut gegen die wilde, zerrissene, aber fugierte Wut der Mexikaner gesetzt. Oder die Meuterei der geteilten Spanierchöre. Am meisten wieder gewisse Gefühlsdetails in der Luft der Amazily: rührende Vorhalte, lange Harmonien, besonders jene barocken geschobenen Akkorde, über denen die Stimme eigenwillig zögert, avec expression sans presser, die Wagner in den vierziger Jahren im Ohre geklungen sein müssen, wie die Doppelschläge in der Melodie oder der laufenden Bässe unter breiten Märschen, die zur Handschrift Spontinis gehören. Es sind wie kleine lebensfähige Keime in der Wüste dieses hohlen Pathos.

Immer wieder decken wir eine Oper Spontinis zu, während wir seinen Lebensweg aufwärts verfolgen. Er wird Direktor der italienischen Oper, und man rühmt ihn für die Aufführung des originalen Don Juan. Er wird pensionsberechtigter Hofkomponist. Aber allerlei Mißlichkeiten kündigen ihm den Schluß dieses Lebensabschnittes an, und auch seine nächste größere Oper, die Olympia, hat keinen rechten Erfolg mehr. Olympia, zum drittenmal eine Oberpriesteroper, ist noch unmenschlicher, als Cortez gewesen war. Das ist die Tochter Alexanders des Großen, sie liebt Cassander, der des Mordes von Alexander beschuldigt wird, Antigonus, der Intrigant, bekriegt ihn und bekennt sich sterbend als Mörder. Dazu kommt die klagende Mutter Statira, klassischer in ihrem Schmerz als ihre Nachfahrin, die Fides. Klas-

sisch! Das Duett Cassander-Olympia hat noch diese Allüren des edlen Satzes, breiten Gefühls, gesangvollen Baus, das erste Finale hat noch Herbheit und Strenge, ein gewaltiges Kreszendo mit chromatischen Skalen, plötzlichen Fortissimi, melodischen Zwischensoli, ziehenden Akkordvorhalten und den steigenden Ringen um die Dominante, die bis in den Tristan lebendig blieben. Es ist Fresko, Farbe, Wucht in den Rachechören mit ihren Akkordexplosionen und konsequenten Schreien, es ist Bühne im Tod des Intriganten, der in alle Hochzeitschöre sich hineinkontrapunktiert hat, bis er hier in seitenlangen Flüchen der verminderten Septime und chromatischen Leiter endet, es ist Instinkt in den wirksamen peitschenden Orchestervorspielen und ausklingenden Nachspielen, es ist ein reinerer Effekt in den Inkrustationen von Hochzeits- und Rachemotiven als in den Grausamkeiten des Cortez — aber nichts Natürliches und nichts Hellsichtiges, nichts Unmittelbares lebt mehr in dieser in die Musik hineinphrasierten, auf die Wirkung herausmodellierten Kunst, die nur ein bemalter Gipsabguß des klassischen Originals scheint. Die Meister dieser Gattung erfinden nicht, sie finden nur. Sie finden die ganze große weite Musik, die sie mit imperatorischer Gebärde in den Dienst ihrer Wirkungen befehlen, klagende Einsamkeit und tanzende Gesellschaft, Stolz, Demut, Hingebung, Haß, Ehrgeiz, Resignation, alles was Töne hat und seine Melodie bildet, wird auf die Rastra geworfen und im Bühnenlicht erprobt, alles wird in seine Extreme gezogen und dann auf das knappste zusammengeschlagen. Sie sind Dirigenten, Techniker, Souveräne von Instrumenten. Auch Spontini kennt sein Orchester da unten, wie er es da oben und da drüben kennt. Er weiß die Schwachen zu beleben (Bratschen), er weiß die Starken zu zünden (Bläser), er weiß die Gruppen aufeinander zu organisieren, daß die Dissonanzen der einen durch die andere aufgelöst werden.

Er weiß, daß seine Pariser Epoche sich dem Ende zuneigt und nimmt in Berlin an. 1819 war die „Olympia", 1820 ist er bei Friedrich Wilhelm III., der nichts als den Prunk in seinen Opern liebt und sie mit ungeheurem Apparat in Szene setzt, Pferde im renovierten Cortez, Elefanten in der Olympia, die E. T. A. Hoffmann, leider begeistert für Spontini, ins Deutsche übertragen hat. Berlin war außer sich vor Bewunderung der Wirkungen seiner Musik, Schinkel machte die Dekorationen dazu, die ausbrechende Leidenschaftlichkeit der Milder trug die weiblichen Hauptrollen. Es war die einzige Epoche, da Berlin als Opernstadt etwas bedeutete, und prinzipielle Dinge dort verhandelt wurden. Denn der Gegensatz gegen die imperatorische Manier Spontinis bildete sich bald heraus. Intendant Brühl, der feinsinnigste, der je auf diesem Posten stand, neigte zur Gegenpartei, den deut-



Spontini, nach der Natur gezeichnet von W. Ternik 1830. Lithographie Lemercier

schen, echten, herzlichen, die sich um Weber scharten. Der Generalmusikdirektor war ihm nicht unterstellt, er ließ es darauf ankommen: dieser napoleonische Mann, nicht groß, fein, hofmännisch, spröde, schmal mit hohem Kopf, geziert, rasch, leicht, immer in dem moosgrünen, mit Orden geschmückten Frack, entwickelte eine wahnsinnige Energie in der Behauptung seiner Stellung, die sich bis zur Majestätsbeleidigung wagte. Die Parteien werden wachgerufen. Er schreibt Nurmahal, einen persischen Stoff. Er

schreibt Alcidor, durch seine Ambosse berühmter als durch seine Musik. Sein Textdichter Théaulon erzählt in seinen Memoiren, wie er ihn gequält hat, aber das Publikum staunte über die Flammensäulen, mit Spiritus in Glas. Er schreibt Agnes von Hohenstaufen, in der das Orchestergewitter mit einem Bühnenquintett und einem Nonnenchor gleichzeitig losfahren. Rellstab wettert in Artikeln und Broschüren gegen ihn. Der Kronprinz verbietet ihm eine effektvolle Neuinstrumentierung Glucks. Gegen den mißgünstigen und eingebildeten Musiktyrannen ist endlich der Haß so gewachsen, daß bei einer Aufführung des Don Juan, der ihm einst in Paris den größten Ruhm gebracht hatte, am 2. April 1841 das Publikum heftig und andauernd demonstriert; er muß für immer das Berliner Dirigentenpult verlassen. In leidenschaftlichem Kampfe ging damals für Berlin eine Epoche zu Ende, die sich im Leoncavallo-Rummel unserer Tage kaum zu wiederholen wagte, für Spontini aber war die zweite Herrscherperiode abgeschlossen — ein Lebensbild von solcher Kraft der Farbe, daß wir über die stofflichen Differenzen heute kaum noch wüten können.

1842 verläßt er Berlin und lebt ambulant, am liebsten in Paris. Eine berühmte Szene aus dieser Zeit schildert uns Wagner. Spontini kommt zur Dresdener Vestalin 1844, mit der Schröder-Devrient. Er kommt plötzlich und unerwartet zu den absichtlich verzögerten Proben. Sofort ändert er die Orchesteraufstellung — nach beiden Seiten gleichmäßig, was Wagner dankbar übernimmt, wofür jener die Baßtuba des Rienzi der Vestalin hinzufügt. In der Unterhaltung feierlich und kategorisch, ist er vor dem Orchester erst recht in derselben Pose. Er verlangt zwölf Kontrabässe. Er muß einen großen Ebenholztaktstock mit Elfenbeinknöpfen haben, den er wie ein Feldmarschall in der Mitte faßt. Er dirigiert mit den Augen — linkes Auge ist erste Violine, rechtes zweite. Er peitscht den Chor zu staunenswerten Evolutionen auf. Er haut die Forzati, die er immer mit „diese" bezeichnet, in Paris hatte er „cette" geschrien. Er sichert sich Erfolge, indem er seine Oper gern Sonntag ansetzt. Er behauptet, daß nach der Vestalin keine Note geschrieben wäre, die nicht aus seinen Werken gestohlen sei. Was sollte überhaupt nach ihm noch kommen. Die Vestalin war römisch, Cortez spanisch, Olympia griechisch, Anges deutsch — tout le reste ne vaut rien. Dazwischen zeigt er Fürstenbriefe und Ordenspatente und nennt den Freischütz ein kindisches Genre. Je ne veux pas mourir. Er starb 1851 in demselben Hause in Majolati, in dem er seine Jugend verlebt hatte. Der gewaltige Kreis war geschlossen. Er soll taub und gedächtnisschwach geworden sein und wohltätig.

Erst neun Jahre nach der Olympia kommt in Paris diejenige Oper zur Aufführung, die das Genre des Historischen im europäischen Glanze hinstellte: Aubers Stumme von Portici. Das war 1828, 1829 folgte Rossinis Tell, 1831 Meyerbeers Robert der Teufel, drei ungeheure Erfolge, die alles, was Spontini mehr in seiner Natur als in seiner Kunst gehabt hatte, radikal durchführten. Es waren drei Schläge von solcher Wucht in der Geschichte, wie diese Opern selbst alles auf die Wirkung setzten. Wirkung von Wirkungen, ein Triumph des triumphalen Prinzips, die erste wahre Weltherrschaft einer Kunst, die nichts weiter anstrebte als zu siegen. Der Wille zur Macht, der in dieser Vereinigung von Sensationen schlummert, in diesem Massenaufgebot aller seelischen, akustischen und optischen Reize gegeben ist, bekennt sich endlich offen.

Die künstlerisch reinste Wirkung ging unter diesen drei Geschwistern von Aubers Stummer aus, die die feine Erziehung der Comique durchaus nicht verleugnete. Alles war nun nach außen präsentiert und auf das Theater bedacht, aber die Kunst der Rezitative, die Sprache des Orchesters, die Grazie der Tänze, die Gewalt der Ensembles blieben kondensiert genug, um den Zeitgenossen eine ungewohnte dramatische Erregung und den Musikern überraschende Offenbarungen zu geben, wie sie Wagners ehrliche Schwärmerei uns überliefert hat. Diese Oper schien gut und war dennoch Wirkung; sie schien in ihrer freiheitlichen Tendenz aufrührend und war dennoch glücklichste Erfindung. Uns ist sie das nicht mehr ganz, aber sie verdient doch noch einen großen Teil der Liebe, die wir sonst Auber entgegenbringen. Trifft uns schon die demokratische Stimmung dieses Masaniello, der gegen Tyrannenlüste sein Fischervolk aufwiegelt, nicht mehr sonderlich, und rühren uns die Versöhnlichkeiten der Feinde, die das Klima der sentimentalen Literatur nicht verleugnen, noch weniger, so stört uns vor allem der dramatische Mißgriff: daß aus der falschen Verhaftung seiner Schwester Fenella, der Fürstengeliebten, diese ganze unnötige Tragödie entsteht, aus einem dummen Mißverständnis, wie bei den Hugenotten. Scribe hatte diese Skrupel nicht, er versteckte den faulen Fleck und breitete die ganze Karte wirkungsvoller Szenerien aus, durch die man den Schaden vergaß: Vesuv, Revolution, Tanz, Hochzeit, Gewitter, Barkarolen, Liebe, Markt, Feste, Gebete, alles ineinandergeschoben und eine Orgie für den Musiker. Der größte Trick aber war, Fenella nicht reden, sondern nur mimen zu lassen. Es scheint so: man fand nach dem Abgang der Branchu nicht die Sängerin, die dem Masaniello Nourrits und der Elvira der Damoreau-Cinti als Fenella gegenüberzustellen wäre, man bewunderte die charakterisierende mimische Begabung der Tän-

zerin Noblet — ein Entschluß, und es wurde Fenella stumm. Sie veranlaßte das Orchester zu einer so ausdrucksvollen, leitmotivischen, suggestiven Sprache, daß aus der Not die Tugend wuchs und die Stummheit dieser Rolle eine musikalische Kraft entwickelte, die schließlich auf die singende Bühne wieder zurückwirkte. Viele Jahrzehnte sind nun darüber hingegangen, und die Wellen dieser stürmischen Oper haben sich verlaufen — wir suchen am Strande nach den Kostbarkeiten, die sie uns hinterlassen. Feine Schmerzlichkeiten sind in dieser Musik, die in stiller Trauer sie durchziehen, in Durchgangstönen, in der auf Moll schattierten Dur-Stimmung des Schlusses vom ersten Finale, das sehr scharf, plastisch, dramatisch die von Fenella gestörte Trauung Alfonsos schildert, in lebendigen Gegensätzen der Solisten und des Ensembles, mit dieser wirkungsvollen Einschiebung eines melodiösen Andantino, nach dem Muster der Comique. Bewundernswerter ist das Finale des zweiten Aktes, weil es eine ausgezeichnete Ironie, eine doppelsichtige Stimmung enthält, die dramatisch und musikalisch ungemein dankbar ist: die Fischer marschieren unter dem Gesang der famosen Barkarole gegen die Tyrannen, um zu täuschen, um unbefangen zu erscheinen, eine Pianissimorache im Kleide närrischer Masken — das Orchesternachspiel zieht ab, eingesetzte Mittelstimmen flechten vielsagende Geheimnisse hindurch, die sich verlierende Melodie spricht im Schweigen. Das halbvergessene farbige, großgezeichnete Duett Alfonso-Elvira (das den Sinn der Handlung noch mehr zerstört, wenn es gestrichen wird), der lebendige Marktchor, das Urbild der Tarantella, der ins Riesenhafte wachsende C-Dur-Akkord der aufbäumenden Rache, die starren, wie fremden Unisonotöne im Gebet, das wundervolle Schlaflied, die sehr geistreiche zweite Barkarole und die typische Szene des wahnsinnigen Masaniello mit den tänzerischen Erinnerungen an alle vorher musizierten Erlebnisse — setzt sich uns aus solchen Details das zwiespältige Bild wieder zusammen? Tanz und Tragik aneinandergebunden, der Rhythmus der Comique und das Pathos der großen Oper zum Musikdrama zusammengeschoben, mimisches Leid und hüpfende Rache, tanzender Wahnsinn und maskierte Revolution, das war Aubers genialer Griff, der doch so viel unvergängliche Musik zu gestalten wußte.

Rossini

Aus einer ganz anderen Gegend stammt Rossinis Tell. Die Tat Aubers war eine sachliche Notwendigkeit: die musikalische Gebärde, der volkstümliche Rhythmus mußte einmal seine tragischen Hintergründe entdecken, eine tragikomische Oper im großen, was die blutig-heitere, naiv-grausame

Rossini. Lithographie Lemercier

Chanson im kleinen ist. Der Tell war eine persönliche Angelegenheit, die Abwendung eines begabten Menschen von seiner leichtsinnigen Vergangenheit, die einmalige Überlegung, seine Kräfte zusammenzunehmen und die Eitelkeit des Könnens zu befriedigen. Ich weiß noch nicht, was mir lieber ist, die guten Stellen im Tell oder dieses spielende, launige Leben, das Rossini heißt. War Spontini ein Tyrann, so war Rossini ein Liebhaber des Lebens, jeder in seiner Art ein Herrscher, aber dieser durch den Zauber und nicht die Gewalt eines Temperaments. Wir möchten ihn fassen, wie er existierte, durch seine Existenz wirkte und entzückte. Wir vergessen seine Opern und laufen seiner Person nach. Wo finden wir sie? Mazzatinti und Manis gaben seine Briefe heraus. Sie enttäuschen. Es ist ein dickes Italienisch, von einer geschäftigen Lebendigkeit, aber barock im Witz und im Urteil von süßlicher Phrase oder von ungebildeter Verständnislosigkeit. Nichts Geschriebenes spiegelt solche Naturen, nur das Wort von Mensch zu Mensch, das verlorene Wort, das im Leben so aufleuchtet, wie es im Tode verblaßt. Da ist

ein Porträt vor dieser Briefsammlung: es ist unvergeßlich, spricht mit halboffenem Munde, die scharfen stechenden Augen über der gebogenen Nase, die Winkel des Zynismus um die Lippen, ein durchgearbeiteter substanzieller Kopf, gehärtet vom Genuß, gestählt vom Erfolg. Wie Mendelssohn von ihm schrieb: ich kenne wenig Menschen, die so amüsant und geistreich sein können wie der, wenn er will. Er tut ehrfurchtsvoll, aber man muß sein Gesicht sehn! Wo ich diesen Rossini fand, das war ein wenig im Barbier von Sevilla, aber viel mehr noch in Stendhals Buch über ihn, das 1823 herauskam, also vor dem Tell, und ein so keckes Spiegelbild seines Wesens gibt, daß ich beinahe darauf hereingefallen wäre. Stendhal hat sich zu Rossini bekehrt, fast kehrt er sich von ihm schon wieder ab, denn die letzten Werke sind ihm schon zu deutsch (soll heißen: französisch); vor dem Tell hat er sich sicher dann bekreuzigt. Man muß dieses halbvergessene Werk lesen, um die Atmosphäre kennen zu lernen, die um Rossinis Jugend lag. Es ist eine der reizendsten Plaudereien, die je über Musik geschrieben wurden, auch jene Musik, die geheim in unseren Nerven liegt, die man summt, die man spielt, wenn man sonst nichts tut. Geschrieben von einem, der die Zeit von 1800—1820 mit seinen Sinnen erlebte, mit allem Gerede um Papa Paesiello, Cimarosa, Paer, Mayr, Dalayrac und den hehren Mozart, „der vielleicht einst der Große sein wird, wenn Rossini erbleicht". Mozart und Rossini müssen ständig verglichen werden, das Genie der Melancholie und das der Melodie. Wie ein Märchen liest sich das, historisch so leichtsinnig und so geistreich falsch, und doch so sprühend aus dem Wort, wie Rossinis Melodie aus der Kehle, so impressionistisch im Glitzern der Aperçus, wie die Koloratur aus Neapeler frohem Gesangsgetändel, und manchmal so skeptisch, wie ein Blick in die vorhanglosen Logen von San Carlo, so gierig auf alle großen Premieren, die er wirklich sah und beschrieb, auf alle großen Sänger und Sängerinnen, den leichten Tenor David, den Buffobaß Paccini, die Pacchiarotti, Marchese, Crescentini, die Marcolini, für die die Pietra del paragone geschrieben war, den Galli, für den die Diebische Elster und der Mahomet II. gemacht war, und nichts war, klagt er noch, für die Pasta gemacht, mit ihrem schönen Portamento, ihrem ausgedehnten Organ, ihren farbigen Registern, aber Velluti — der große Velluti improvisiert so viel Koloraturen über die Melodien Rossinis, daß er sie selbst nicht mehr wiedererkennt, und so beschließt er jetzt, den Sängern nicht mehr so freie Bahn zu lassen und schreibt die Variationen ganz genau hin, so wie sie gesungen werden sollen. Werden sollen! — wie beklagt das Stendhal, vorbei ist das Persönliche aller schönen Sängerlaunen, die nach ihrer Veranlagung die Melodie ausschmückten, nach ihrer individuellen Natur, nach der Kaprice des Abends, und kleine zerrissene Phrasen stehen nun

für das alte breite Legato. Wer macht das noch mit? Stendhal versenkt sich in die Jugendzeit Rossinis, da er, der Sohn eines Orchesterhornisten und einer seconda donna, zwischen den Theatern und Impresarii herumzieht, je nachdem er eine scrittura hat, um die ersten Vorstellungen selbst zu dirigieren und rauschende Erfolge oder entsetzliche Skandale zu erleben, wie es gerade kommt. Und wie er dann von Barbaja für Neapel engagiert wird, eine opéra à jeu, und wie er dort für die Colbrand die Elisabetta schreibt, diese rassige spanische aufregende Schönheit, an der sich Stendhal nur literarisch zu begeistern braucht, während Rossini an ihr hängen blieb, mit ihren 20 000 Lire Rente und dem Bologneser Landhäuschen. An ihr allein, denn die Weiber laufen ihm nach, aber er versteht sie fortzupflanzen. Dann hat er sich scheiden lassen und die Olympia Pelissier geheiratet. Die Rente konnte er entbehren, er stellte sich in Paris arm und bescheiden, aber Barbajas Spielbank hat ihm abgeworfen, die Börse funktionierte zu seinen Gunsten, aus England brachte er 250 000 Franken mit, als Geschenke, Gehälter und Privathonorar, die Pariser Gage betrug 20 000 Franken, auch als er bloß noch „Generalgesangsinspektor" war, für den Moses hatte er schon 4200 Franken bekommen, die Partitur des Comte d'Ory brachte 12 000, die des Tell 24 000 und sogar den Prozeß um die Pariser Pension von 6000 Franken, die durch die Politik ihm gestört wurde, gewann er. So läßt sich leben. Selbstgebackene Pasteten, eigene Schweinezucht, ein ausgesuchter Weinkeller — Opern? Rossini brüllt auf einer Reise lauter schreckliche Melodien auf eigene Texte und gibt sich als einen Antirossinianer aus. Er nimmt für einen Durchfall in San Mosé die Rache, daß er die Violinisten im Takte an das Leuchterblech schlagen läßt. Er verändert eine auf Murat geschriebene Hymne nach der politischen Drehung sofort im Text auf den Österreicher und erhält seinen Neapeler Paß. Er ahmt vor dem englischen, dem englischen König einen Kastraten nach! Nehmt das Genie als selbstverständlich, den Gewinn als Lebensziel, den Humor als einzige Philosophie, das gute Essen als unbestreitbare Wahrheit und die Kunst als ein Konkubinage — und ihr werdet seinen Schatten fassen. Was kann an ihn heran? Die Pariser Musiker in der Akademie sind alle gegen ihn. Gut. Den Text des Mahomet macht der Herzog von Ventignano, ein jettatore, ein mal' occhio. Gut. Er hat keine Ouvertüre, er pumpt sich eine alte. Er hat keine Arie, er bestiehlt sich selber. Er braucht schnell noch eine Musik zu einer Weinlagerplünderung, er nimmt eine alte Schlachtmusik dazu. Göttliche Faulheit, nimm mich in deinen Schoß auf! Sie lachen über das Rote Meer zum Schluß des Moses in Neapel. Rossini liegt im Bett. „Ich habe ein Mittel gefunden, dieses Lachen zu verhindern," ertönt die Stimme eines Besuchers. „Und welches wäre

das?“ „Ich habe ein Gebet gedichtet, das die Hebräer vorher zu singen sich entschließen müßten.“ Der Mann hat eine merkwürdig tiefe Stimme. „Ich habe dieses Gebet im Zeitraum einer Stunde fertiggestellt.“ Rossini springt aus dem Bett. „Und ich werde es im Zeitraum einer Viertelstunde in Musik setzen.“ Am nächsten Moses-Abende lachte kein Mensch mehr, außer Rossini, der sich wieder ins Bett legt.

O, könnte ich mit Stendhal um Rossini plaudern, aus den Logen unter schönen Frauen (deren Geschichten er kennt), aus den südlichen Landschaften (deren Musik er versteht), aus diesem fliegenden, unterhaltenden, augenblicklichen, passionierten Temperament, das an eine Arie einen politischen Exkurs knüpft, an eine Impresarioreise eine Novelle und an eine Koloratur die Analyse einer Schönheit — ich würde mich im Jahre 1913 tödlich blamieren. Harte, kalte Luft ist um uns und eine unüberwindliche Ernsthaftigkeit. Ich kehre zurück, ich höre zum letztenmal dies Vogelsingen einer Kunst, die nichts als ein Gleichnis des Lebensgenusses sein wollte, und winke diesem göttlichen Leichtsinn mit dem tränennassen Taschentuch. Er ist weg, weit weg. Jetzt verachte ich ihn und bekämpfe ihn, voll und ganz, mit aller Loyalität, die ich unserer vortrefflichen Zeit schuldig bin.

Hm. — Gioachino Antonio Rossini wurde im Jahre 1792, am Schalttag des 29. Februar, in Pesaro geboren. Er bildete seine Stimme in Bologna aus, trat aber bald ganz zur Komposition über. Sein erster größerer Erfolg war 1813 der Tancred im Fenicetheater zu Venedig. Es folgten in kurzen Zwischenräumen die Italienerin in Algier, der Türke in Italien, Elisabeth, der Barbier von Sevilla, Othello, Aschenbrödel, Die diebische Elster, Armida, Moses in Ägypten, La donna del lago, Mahomet II., Zelmira, und um nur die wichtigsten zu nennen, Semiramis, die 1823 in demselben Fenicetheater so lauen Beifall fand, daß sich Rossini entschloß, erst eine Londoner Kampagne einzuleiten und dann in Paris sich festzusetzen. Er übernahm das Théâtre italien, um es bald wieder wegen direktorialer Schwierigkeiten abzugeben. Er bearbeitete in dieser Zeit für Paris den Mahomet II. als Siège de Corinthe, gab auch den Moses in einer neuen, vielfach bereicherten Form heraus, schrieb den Comte d'Ory und schließlich als Krone seiner französischen Schöpfungen den Tell. Vom Jahre 1829 bis zu seinem Tode, der ihn nach mehrfachen Reisen in Ruelle bei Paris 1868 ereilte, hat er außer dem Stabat mater und einigen Kleinigkeiten nichts mehr gearbeitet. Man erklärte dieses Schweigen damit, daß er glaubte, sich nicht übertreffen zu können. In seinen Briefen nennt er sich Excompositore oder Pianist vierten Ranges. Gleichwohl bewahrte ihm die Mitwelt ein dankbares Gedächtnis und überhäufte ihn mit allen Ehrungen, die sein verdienstvolles Schaffen beanspruchen durfte.

Die Pasta. Lithographie von Kriehuber 1829

Wenn wir auf seine künstlerische Tätigkeit zurückblicken, so unterscheiden wir eine frühere italienische Epoche, in der der leichte Fluß der Melodien vorherrscht und dennoch, zum Beispiel durch die Ausbildung der großen Orchesterrezitative, eine intensivere Wirkung angestrebt wird und eine spätere, in der bei aller gesanglichen Beweglichkeit der theatralische Effekt und die dramatische Massenwirkung in französischer Manier zum Prinzip erhoben wird. So lebt seine Jugendoper Tancred ganz nur durch die blühenden Stimmen, die sie verlangt. Sie schwimmt in Gesang, in Koloratur, und beschränkt sich auf gewisse typische musikalische und dynamische Wendungen, unter denen das Rossinische Kreszendo einer kurzlebigen, aber immer stärker wiederholten Phrase bereits ganz ausgebildet ist. Man findet in dem ersten Duett von Tancred und Amenaide einige Substanz und eine gute gegenseitige Stimmensteigerung, man findet große Chöre, in scharfen Zäsuren und von einer Soprankontur geschlossen, die breite, in C-Moll beginnende Kerkerarie der Amenaide fällt durch ihre anfängliche schöne Horizontalität auf, aber die typischen Merkmale wiegen vor: die Kettenmelodien, die sich mit dem Orchester winden oder auf trockner gebrochener Begleitung sich schlingen, die Wut des starken Unisono, die zwischengeschobenen Akapellaandantes, die durchziehenden Finalemelodien, die Rachechöre auf einer durch die Tonarten modulierten Orchesterphrase, die ausfegenden Strettas und alle die kleinen melodischen Verbindungen, die wie Nähfäden das Stück, das sie nicht aus einem dramatischen Ganzen gestalten, sinnlich zusammenhalten. Die harmonischen Ungewöhnlichkeiten beschränken sich fast ganz auf Mediantenschritte, die Struktur der Melodie ist ein diatonischer Gang zur Dominante, Wiederholungen in der Tonika, durch die Septime in die Unterdominante, Tonika auf Quartsext, Koloratur und Schluß, oder statt der Dominante die zugehörige Molltonart und sehr oft die Fortsetzung der melodischen Phrase auf der nächsten Ganztonstufe. Dieses ist das Schema, das übrige wird aus dem Gesangtemperament so leicht und einfach wie möglich hinzugeschaffen.

Ein besonderes Interesse hat vielleicht der Othello, der von dem schönen Werk Verdis verdrängt werden mußte. Der Shakespearesche Text ist dahin

verändert, daß nicht die Taschentuchaffäre, sondern eine Briefverwechslung die Katastrophe herbeiführt und Desdemona dem Rodrigo angetraut werden soll. Stendhal findet das Rossinische Stück weniger rührend als das Viganosche Othelloballett. In demselben Maß interessiert es uns mehr. Es ist schärfer gearbeitet, harmonisch reicher, voll guter kriegerischer Töne, großartiger Tremolorezitative. Melodische Feinheiten sind in dem Duett der Desdemona und Emilia, Temperament und doch Klarheit im ersten Finale (Othello gegen Rodrigo) mit starken Unisoni und Forzati der Chöre und wirksamen Intervallen der Solisten, im Duett Othello-Jago lebt die Rhythmik durch das vierfache Triolenmotiv, das große Terzett Othello-Rodrigo-Desdemona, charakteristisch durch ihre einschneidenden Synkopen, wird ein echtes Muster der italienischen Erschütterung passionierter fliegender Themen, die aus dem Atem gebildet scheinen, von pochendem Kreszendoorchester begleitet. Wogegen das Terzett zwischen Rodrigo, Desdemona und ihrem Vater sich ganz in unerträgliche Rouladen auflöst, eine Zerstörung des Gefühlsmoments, die sich schließlich in den meisten Ensembles und Soloszenen nach gewissen ruhigeren Anfängen bemerkbar macht und auch die rührenden Akzente der Desdemona vor ihrem Tode verwischt, da sie sich dazu hergibt, Variationen zu singen. Dieser Schlußakt enthüllt viel von der inneren Gemeinheit der Rossinischen Musik, da wir heute nicht mehr imstande sind, der bloßen inhaltlosen Lust am Singen die Herrschaft über eine literarisch dokumentierte Tragödie einzuräumen. (Hm!)

Kein anderes Urteil gewinnt man aus den übrigen letzten italienischen Opern des Meisters. Das Figurenwerk zerstört die Ausdruckswahrheit, manche hübsche Melodie verflattert in ihre Floskel, gute Wendungen werden sofort trivialisiert, auf gestoßenen Bässen fliegen die Phrasen, vom Partner wiederholt, von allen koloriert, oder die Stimme überzieht das flatternde Orchester. Vorübergehende klassische Anwandlungen, wie das Terzettino gegen Schluß der Semiramis, können daran nichts ändern. Varieté des Geistes, Tiefstand des künstlichen Gewissens.

Daß trotzdem der Stil des Tell nicht so plötzlich kam, zeigt ein Blick etwa auf den Moses, besonders in seiner Pariser Fassung, die die wirklich gute, fast verdische Chorarie der Anai im vierten Akt „quelle horrible destinée“ hinzufügte, mit dieser rossinisch typischen laufenden Sechszehntelfigur der Geigen, die noch in der Schattierung des Pilgerchors im Tannhäuser ihre letzte welsche Erinnerung feiert. Die Tänze und das Finale im dritten Akt sind auch in Paris zukomponiert und vollkommen im Stil der Großen Oper: das Finale beginnt mit einer wirksamen chromatisch rauschenden Figur, in deren zornige Rhythmen ein gutes Soloensemble in wiegendem Dreiviertel eingeschoben

wird, die Figurenserie wiederholt sich, dann erfolgt der Bravourschluß in gewaltigem Massenchor mit dem Effekt weitgezogener herabsinkender Vorhalte. Der erste Akt, ebenfalls ganz neu für Paris, verdient geringeres Lob. Die Holung der zehn Gebote ist unbedeutend, der Schwur auf sie ein Akapella ohne Feinheit, gleich darauf entsteht ein gemeiner Polonäsenchor. Es berührt uns immer seltsam, diese halbitalienischen Phrasen im Munde der Hebräer zu hören oder die gewohnten feurigen Melismen auf Stoßakkorden der Duette in diese Region zu übertragen. Ganz unmöglich erscheint uns Moses, der ein Finale in demselben Rhythmus beginnt, wie etwa Almaviva, wenn er als betrunkener Soldat kommt. Wogegen der berühmte Kriegsmarsch das echte französische Cachet hat und der große Effekt des plötzlichen Blitzes und der Finsternisplage bei Moses' Gottesanruf die ganze Pariser rhythmische Schärfe und Tempopassion im Riesenensemble auslöst. Die alte italienische Bearbeitung begann mit dem jetzigen zweiten Akt: dem Finsternischor der Ägypter, der eine der glücklichsten Kompositionen Rossinis ist; ernst und groß, auf malerisch schleichender Begleitung, stimmungsvoll kontrastiert zum Wunder des Moses, der das Licht vom Himmel zurückruft, eine schöne, reine und klare Stelle mit einem guten breiten Quintett — dann aber knallt wieder das italienische Feuerwerk, das diese intrigierte und amourisierte biblische Geschichte für unsere Sinne nie mehr wird erhellen können.

Die Malibran als Desdemona. Stich von Turnez nach Decaisne

Die Unlyrik und Seelenlosigkeit, die in Rossinis äußerer und innerer Karriere gegeben war, prädestinierte ihn für die französische große historische Oper, wenn er etwas von seiner Gesangfreudigkeit nachließ. Er hat das ganz entschieden im Tell getan, die Koloratur beschränkt sich, die Melodie

verfeinert sich, das Rezitativ kräftigt sich, die Szene substanziiert sich. Freilich verspricht die unsterbliche Ouvertüre mehr noch, als das Stück hält. Ohne melodische Beziehung zu ihm, in einer symphonisch-szenischen Abbreviatur des Inhalts gibt sie ihre vier Abschnitte: Das Celloidyll, das Gewitter, den Alpenreigen und den Sturmmarsch als Bilderdrama für sich, nicht beethovensch verinnerlicht, sondern pariserisch veräußerlicht, aber mit einer Kraft der Erfindung und Souveränität des Temperaments und der Expression, daß wir uns im Stück selbst erst langsam von diesem genialen Ansturm erholen. Wir hören einen reizenden Landchor mit einer Fischerbarkarole, werden sofort auf Tells ernste Größe eingestellt, fühlen Melchthals oberpriesterliche Erhabenheit in einem hehren punktierten Rhythmus, der für alle überirdischen Charaktere dogmatisch blieb, betrachten die reichliche, volle Ensemblelandschaft der großen Chöre, wägen den halbitalienisch frohen, halbfranzösisch stolzen Stil Arnolds mit Tells geschlagenen Rhythmen ab, ergötzen uns sehr an dem ausgezeichneten Hochzeitszug und Schweizersang, mit den keuschen Hymnen, mit Melchthals einfachem, in wenig Strichen gezeichnetem Segen, beloben die gute Schützenfestmusik und gratulieren zum Finale, das nach altem Muster aus einer breiten Gebetmelodie und einer kurzen rollenden Kampfphrase sich aufbaut, in der Haltung noch ein wenig von Gluck, in der Emphase und in den Protuberanzen der Tonarten ganz das neue Paris. Das Deutsche, merken wir, ist Kostüm geblieben wie alles Ethnologische in diesem Genre, und Tell ist nicht schweizerischer als Moses hebräisch war. Das Französische ist Stil und Gebärde geworden, nicht innen pulsierender Takt und Tanz, wie bei Masaniello und Fenella. Das Italienische ist Vergangenheit, wie einst bei Jomelli in Stuttgart, Gluck in Paris und Mozart in Wien. Aber, seit die Ouvertüre aufhörte, die diese Bedingungen ausschaltet, ist für alles dies keine neue zwingende Anschauung eingetreten, keine Offenbarung des Genies, kein persönliches Gesicht, nur eine starke Anspannung der Kräfte, eine geübte Reliefierung der Charaktere, eine staunenswerte Konzentration der Aufgabe, eine allgemein neutrale, epikureische Meisterlichkeit. In diesem Sinne hören wir weiter den Jagdchor und die sanft abklingenden Hörner, verstehen, daß Mathildes Liebe sich nicht isoldesch aus diesem Jagdnachtweben ablösen darf, horchen auf ihre rührsamen Zwischenspiele, freuen uns über jeden beliebten melodischen Sextaufstieg, der die Phrase so gut ins Rollen bringt, und genießen das Liebesduett nach Paragraphen. Aus dem Terzett Tells, Walthers und des wiedergewonnenen Arnold klingen uns bald mozartsche Reminiszenzen, bald Ahnungen Meyerbeerscher melodischer Gesten, und das Tremolo der Septimen zur kommenden Rache gruselt uns ein wenig romantisch an. Wir sind auf dem Rütli.

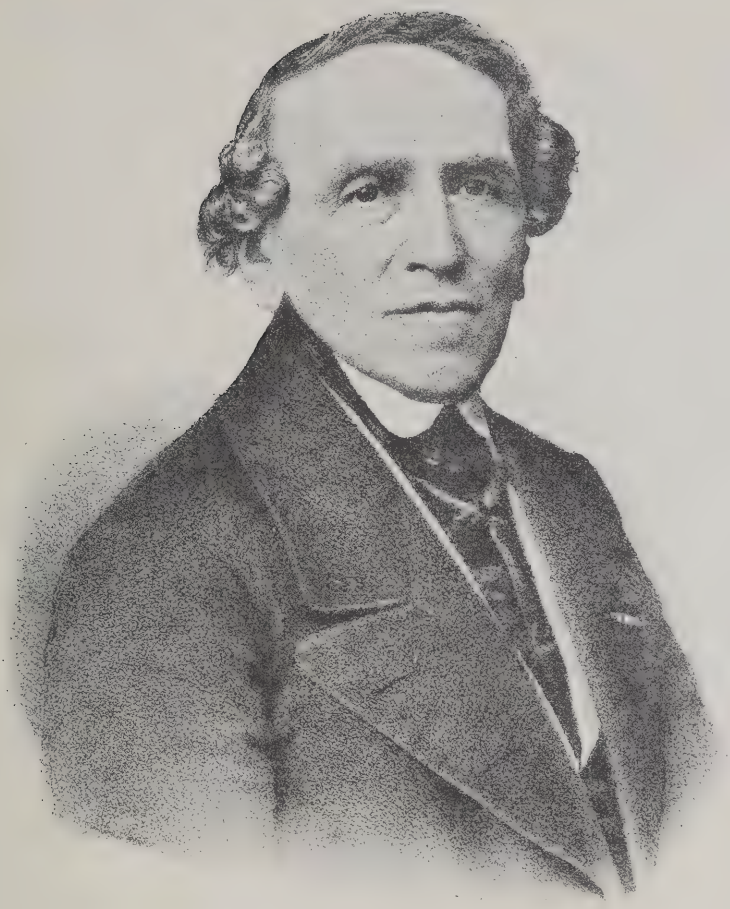
Ein Motiv, stolz und selbstbewußt, charakterisiert Unterwalden, ein zweites, aufrüttelnd, Schwyz, ein drittes, geschäftig, Uri. Der große Schwur wird in den Farben der geltenden Pariser Schule gemalt: ein kontrapunktisches Sichfinden, das in die stoßende punktierte breite Melodie mündet, wachsend in seiner fortreißenden Flut, mit den Forzati-Katarakten auf den verschieden harmonisierten Es, mit unheimlicher Pianissimoschwüle und dem starr aufgerichteten Felsen des Schlußakkords, Es-Dur über C-Moll in Es-Dur im Schlage aller Stimmen. Die wechselnden Bilder gleiten weiter. Merkwürdig, wieviel Oper doch aus dem Schiller zu holen war. Tiroliennen und der fesche Soldatentanz. Plötzlich die grausame Apfelschußszene, von einigen Liebenswürdigkeiten der Melodien besänftigt, die solenne Tellarie mit dem Cello, ein erregtes Doppelchorfinale, das feuernde Kampflied Arnolds, das merkwürdige Terzett der Frauenstimmen auf Bläsern als klassisches Intermezzo, das übliche, die Aufmerksamkeit konservierende Gebet, das dekorative Schiffgewitter und die Apotheose mit dem breiten, zweitaktig durch alle Tonarten geschlungenen Motiv im letzten Kreszendo — alle Trümpfe der bunten Schauoper sind der Reihe nach ausgespielt. Merkwürdig, wie leicht der Schiller zu entseelen war. Er hatte Freiheit gepredigt, jetzt sang man sie auf allen Gassen der Oper. Rossini aber hatte mit dieser populären Wirkung — sich selbst großartig verloren. Darum schwieg er. Es war der einzige Effekt, der noch übrig war, ein Effekt, witzig genug, um die Perspektive seines Lebens zu erheitern, und doch wahr genug, um ihm Absolution zu verschaffen.

Meyerbeer

Bis jetzt haben wir bei diesem Genre der großen historischen Oper ziemlich stille gehalten. Aber nun, da wir in die Regionen Meyerbeers eintreten, wird es bedenklicher. Hier lehnt sich etwas auf in uns, hier haben wir etwas zu bekennen. Spontini hatte noch genug Glucksche Tradition, Rossini viel zu viel Liebenswürdigkeit, als daß wir ihm ernstlich böse sein können. Aber Meyerbeer war ein so großer Verführer, daß er das Genre der Oper vor allen Gewissenhaften kompromittieren mußte. Es mußte das einmal geschehn, jawohl, und es geschah mit ihm kräftig genug, aber es ist eine Schwäche, alles zu verzeihen, weil man alles versteht. Meyerbeer besaß die szenische Kraft, die Spontini noch anstrebte, er besaß den Ernst des Berufs, den Rossini erst gar nicht suchte, und aus beiden zusammen machte er in ruhiger und reifer Überlegung einen Prachtbau der Oper, der alles einfangen mußte, was lüstern war nach Sensation. Er kennt kein anderes Prinzip als: das äußerlich

Dankbare. Seine Texte sind raffinierte Möglichkeiten schlagender Wirkungen, wie ein Varietéprogramm zusammengesetzt aus Effekt auf Effekt. Scribe übertrifft sich darin selber. In seinen komischen Opern hatte er dankbare Situationen geliefert, die eine anspruchlose, geistreiche Musik umspielen sollte. In seinen tragischen Opern verfuhr er nach derselben Methode, doch in dem Bewußtsein, daß die kommende Musik seine Texte nicht besänftigen, sondern nur unterstreichen würde, arbeitete er dieser Wirkung mit doppelten Kräften entgegen und häufte die blendenden Szenen zu monströsen Gebilden, die im Augenblick ihren Eindruck nicht verfehlten, aber jedem inneren Gefühl widerwärtig werden mußten. Welche Kluft spaltete sich zu Metastasio, der immerhin die Allüren der klassizistischen Aristokratie zu wahren wußte, oder zu Calsabigi, der aus einem abenteuernden Dilettantismus eine demokratische Reinigung erfand und durchsetzte. Je größer der Aplomb dieser historischen Opern war, je anspruchsvoller sie bedeutende Bilder der Geschichte zu malen vorgaben, desto windiger war ihr Druck, eine Luftbewegung, die alles niederriß, und doch nur Luft blieb. Ein mäßiger Text, der eine gute Musik findet, geht schließlich in dieser, als seinem Kleid, einher. Aber ein hohler Text, der nur eine wirksame Musik findet, verrät sich gegenseitig mit dieser Musik, sie gibt sich zu einer Art Reklame äußerlicher Sensationen her, und er leiht ihr die lügnerische Maske des Historischen. Damals fühlte das fast niemand, man warf sich bäuchlings vor diesem Doppelmoloch auf den Boden. Wagner hat zuerst im großen Stile das Opfer geweigert, etwas heftig, aber doch aus einem ehrlichen und tiefen Ekel, der zuletzt mehr gilt als aller Schaubudenlärm.

Meyerbeer, der nur seinen Vornamen Jakob italienisierte, aber seinen Glauben niemals wechselte, hatte als Sohn eines reichen und geistig belebten jüdischen Berliner Hauses zu wenig Schwierigkeiten zu überwinden, um seine große musikalische Veranlagung genügend im Feuer zu stählen, die viel reproduktiver, assimilativer war als diejenige Mendelssohns. Mendelssohn hatte bald sein eigen Gesicht, Meyerbeer hat es nie ganz bekommen. Er war ein bedeutender Klavierspieler und schwankte lange, ob er es nicht bleiben solle. Er ging zum Abt Vogler nach Darmstadt und komponierte voglersch, deutsch, kontrapunktisch. Er ging auf Salieris Rat nach Italien und komponierte rossinisch. Er ging nach Paris und komponierte französisch. Zwischen diesen Wandlungen zeigt sich immer eine Epoche innerer Verstimmungen, sei es über Mißerfolge, sei es über Familienverluste, aber schließlich bringen diese Gärungen doch eben nur Wandlungen hervor, keine Selbstfindungen, wie Wagners Exil. Dies ist der Typ des Meyerbeerschen Lebens. Er hat es nicht beherrscht, wie Spontini oder Rossini, sondern er ist



Meyerbeer. Lithographie von Fr. Hecht

von ihm angestellt worden, im Kostüm eines Herrschers es zu dirigieren. Es ist nicht falsch, von ihm zu sagen, daß er den Mantel gedreht hat, nur darf man nicht vergessen, hinzuzufügen, daß er den Wind dazu oft selbst in Szene setzte. Denn er war sehr begabt, klug, kannte sich und seine Zeit und diente ihr mit technischer Meisterschaft. Er hat nichts erschaut oder geschaffen, aber alles, was an wirksamen Kräften da war, auf die letzte Spannung gebracht. Seine Struenseemusik, viele Stellen seiner Opern, manche plötzliche Einfälle, Blitze der Phantasie, im ernsten Genre wie im heiteren, zeigen seine Ressourcen — doch ist sein Werk nichts als eine intellektuelle Steigerung vorhandener Elemente. Nicht er wirkt in diesem Werk, das ist das Unsympathische, sondern seine Mittel wirken, und das ist das Gefährliche. Noch

heute: da er immer noch lebt und keiner kam, der ihn an Brutalität der Maschine übertroffen hat. Das ist das Große.

Meyerbeers italienische Ära liegt am besten gesammelt vor in seinem „Crociato in Egitto", der 1824 in Venedig herauskam und sich von diesen Jugendopern (er war immerhin schon 33 Jahre) am längsten gehalten hat. Es ist der freudigste Rossinistil, eine willenlose Hingabe an die sinnliche Mondänität der italienischen Melodie, die immer wieder, ob sie lyrisch wiegt oder marschmäßig feuert, in die Roulade flieht, ob sie nach dem Schema der Erhabenheit oder der Tändelei oder der taktierten Leidenschaft beginnt, kein ander Ziel hat, als uns Liebesgenüsse mit der unterhaltendsten aller Musen zu kuppeln, auch in den Chören, die als Akkorde leicht stützen oder als Melodien leicht erzählen, auch in den Ensembles, die sich imitatorisch fortpflanzen oder zum enggefügten Pavillon einer Rokokokontrapunktik sich zusammenschließen. Der Autor beherrschte darin alle Überlieferung und verstand nicht nur alle herkömmlichen Formen an rechter Stelle anzuwenden, sondern er wandte sie auch gut an, baute die Stimmen trefflich zusammen, oft auffallend wirksam, und warf verschwenderisch die bunten Wunder der Arien aus. Der „Crociato" war in seiner Zeit ein glänzendes Zeugnis der Schulreife. Die Forzati, die sotto voce der Chöre, die Evolution der Ensembles schielten schon nach Paris, das Ballett wurde ja in Italien extra besorgt, als fremde Einlage, zwischen den beiden Akten der Oper.

Robert der Teufel

Meyerbeer zieht 1826 nach Paris, um diesen Crociato dort einzustudieren. Er erlebt die Stumme und den Tell. Er schreibt den Robert der Teufel, der 1831 erscheint — sozusagen eine romantische Oper, aber doch sehr unromantisch, voller Spektakel und Gefuchtel und Grimassen, und ein kolossaler Erfolg. Noch ist er musikalisch gar nicht so gallisiert, wie er es in seinem dramatischen Interesse ist. Er liebt die wirksame Szene über alles, aber seine Musik ist mindestens so italienisch noch, wie der Crociato schon französisch gewesen war. Ein durch den Teufel Gezeugter und Besessener soll durch reine Liebe heil werden. Man denke nicht an die Erlösungsängste der deutschen Romantik. Hier wird alles zur Szene, Kapital wird geschlagen auf Kosten der Psychologie, die den Franzosen weniger interessiert als den Germanen, wenn nur das Parfüm des schönen oder geistvollen Worts oder mindestens der Stallgeruch einer kräftigen Situation unsere Nerven beschäftigt. Robert der Teufel ist ein Paradigma der falschen Empfindung, die

keine Musik rettet, diese mäßige Musik am wenigsten. Die Musik betäubt die Unwahrscheinlichkeit, unter der hier jede einzelne Szene leidet, so daß eine laute Unterhaltung mit dramatischen Gegenständen übrigbleibt statt eines Dramas. Alles, was vielleicht feiner, poetischer werden könnte, wird von dem Raubtier Musik gefressen, ehe es noch um Erbarmen flehen kann. Der Zirkus tost von Beifall.

Eine Ouvertüre auf das Beschwörungsmotiv: damit man sein Gesicht einstelle.

Pauline Garcia. Lithographie von Claus

Erster Akt: Thema Verlust im Leichtsinn, tanzende Tragik bewährter Marke. Wie Liszt sagt: Schwindelgefühl der Antithesen. Trinken und Spielen, bis alles verloren ist, unter dem Rat des Teufelintriganten Bertram. Diese falsche musikalische Freudigkeit! Ist Robert lustig? Nein, er ist traurig, singt lustig, wodurch er erstens uns nicht unnötig aufregt, zweitens bei der italienischen Schablone bleiben kann, drittens eine pikante Mischung erzeugt. Ich rieche Eau de vie. Die Szene führt zu den wichtigsten Ingredienzien dieser Pariser Odeure: Trinkchor, Sizilienne, motivische Ballade vom irrenden Herzog Robert, Auftreten einer jammernden Solistin namens Alice, eine Verhaftung, gleich darauf eine Befreiung, ein abziehender Chor (retirons nous), eine Mutterromanze, eine Wutstretta, alles flüssig gehalten durch periodische Zwischenschläge mit der großen Trommel. Musikalisch nichts zu bemerken. Aber permanente Plastik, auf Kosten jeder störenden Nachdenklichkeit oder Gefühlshemmung. Schlagwort: das Gold ist eine Schimäre. Das Publikum wird behaglich.

Zweiter Akt: Die Liebhaberin solo, erst traurig, dann freudig, jedenfalls sehr koloraturwütig. Schema Feierlichkeit: Waffenherold (man denkt von ganz weitem an zwei Takte aus dem Lohengrin). Tanz. Turnier. Kriegslieder. Ein Duett im feurigen Stil: wird gewöhnlich gestrichen. Zu bemerken: leitmotivische Erinnerung des teuflischen Zaubermotivs. Das Publikum wird leidenschaftlich.

Dritter Akt: Buffoduett Bertram-Raimbaud mit Imitationen. Imitationen sind entweder ironisch oder bestätigend, in allen Ensembles. Höllenwalzer, also Hölle und Walzer. Und Gewitter. Kontrapost: Alices Romanze mit der berühmten, sehr gemeinen Melodie. Duett Bertram-Alice, geschrieben für den esprit gaulois, denn es geht von Galanterie über Dämonie in Galanterie zurück — der Teufel als Kavalier. Ein Akapellaterzett: Robert, Bertram, Alice — auch das muß sein, als Zeugnis einer wirklich guten Arbeit. Das Publikum wird entzückt.

Verwandlung: Beschwörung der Nonnen, die Balletteusen waren und sind. Das große Nonnenballett im Kloster als Verführung des Robert, in immer verführerische Etappen eingeteilt; zuletzt so vollkommen verführerisch, daß er den heiligen Zweig bricht. Dieser Regisseur Bertram kennt seine Pariser. Er will nämlich Robert durchaus in seine Gewalt bringen, aber er hat nur bis zwölf Uhr Termin, Alice hat diesen Pakt mit der Hölle gehört, sie soll nichts sagen, sonst kriegt sie ihren Raimbaud auch nicht, der Romanzen singt und schrecklich dumm ist, doch das tut ja nichts zur Sache. Die Hauptsache ist das Nonnenballett. Eine geradezu zinsentragende Idee. Hier kann man schon soupieren gehn.

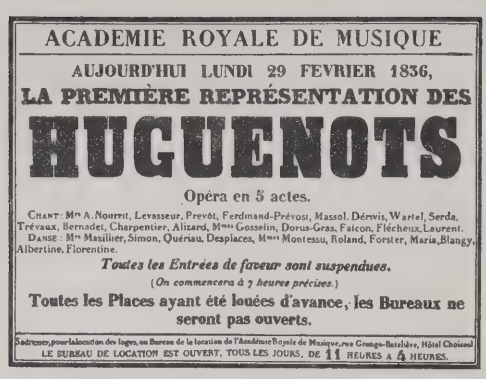
Vierter Akt: Es fehlte noch ein Frauenchor, da ist er, nachher kann er ruhig gestrichen werden. Es fehlte noch ein Schlummerlied, da ist es. Denn von dem Zauberzweig schlafen sie alle, was wieder zu einem guten morendo Anlaß gibt. Aber es fehlt ja noch die große Liebesszene, da ist sie, und zwar die wirksamste aller Liebesszenen, nämlich die Liebesszene in Gefahr! Da quellen die Meyerbeerschen melodischen Emphasen, die die Senkung von der Tonika zur unteren Quart lieben, da gibt es allen italienischen Furore, da schmeißen sich die Gesangzüge nur so, und das rien oder non oder viens knallt dazwischen, Steigerungen reißen uns in ihren Strudel, plötzliche neue Harmonien lenken uns in ihre Häfen — die berühmte Gnadenarie, die auch noch fehlte, wird eingeschoben, sie ist ausgezeichnet theatralisch. Tamtam, alle erwachen, Finale mit melodiösem Solointermezzo und treibender Stretta, auf Septimenakkorden in der federnden Sekundenlage — nun also die Klaue des Löwen. Wer noch nicht soupieren ging, rast vor Beifall, und geht jetzt bestimmt soupieren.

Fünfter Akt: Es ist Zeit zum Gebet. Die Mönche sind zur Stelle. Akapellasoli gegen Chor, Stil archaistisch. Muttererinnerung plus Frömmigkeit. Der Teufel ringt um ihn über der Orgel. Stolze Entwickelung des Tenors. Terzett: Alice fromm, Robert schwankend, Bertram intrigant. Also die Katastrophe des Dramas. Des Dramas? Es mündet ja doch alles in eine Musik, mag sie noch so zärtlich die Figur umschmeicheln. Eine Trompete

bläst zum Muttermotiv. Französische Glocke. Französische Apotheose. Robert ist gerettet, denn Meyerbeer-Scribe haben aus einem Zylinderhut eine ganze Feerie sämtlicher existierenden Szenentypen über ihn ausgeschüttet. Das wirkte bis nach Havanna, Mexiko, bis nach China.

Hugenotten

Ich habe nur zu zeigen gehabt, wie dankbar diese Mache für die Musik ist, Musik als Plakat genommen. Von der Musik selbst hatte ich wenig zu sagen. Sie ist nicht nur äußerlich, auch recht erfindungslos, ja oft unausstehlich. Anders muß ich von den Hugenotten sprechen. Die Zeiten sind vorbei, da man mit Heine in Robert dem Teufel ein geniales Abbild der schwankenden Julirevolutionäre sah, oder gar in den Foyers der Hugenottenpremiere Vergleiche mit Goethe wagte (ich kann nicht dafür) — aber daß diese Hugenotten den Nagel auf den Kopf trafen, ist sicher. Spontini lief, ein Gespenst seiner selbst, in Paris umher und, vom Verfolgungswahnsinn gegen Meyerbeer getrieben, band er jedem, der es glauben wollte, das Märchen auf, ein Postbeamter hätte dessen Opern geschrieben. Rossinis Koch hatte sich selbständig gemacht, er eröffnete vis-à-vis der Oper ein Lokal, in dem er jedermann mit seinen berühmten Parmesan-Ravioli bediente. Die Hugenotten machten Spontini verrückt, Rossini melancholisch, Heine patriotisch. Von allen Schlägen der Schlagopern war dies der mächtigste, ein Erfolg ohnegleichen, die Lösung eines Zeitideals, der Siegesruf aller Virtuositäten, die gerade diese erwachende Epoche aufregten, das wahrhafte Ereignis des Jahres 1836. Robert der Teufel war ein Aufblasen eines Märchens gewesen, hier war einer der brutalsten Akte der Weltgeschichte zum Stoff selber geworden. Und gerade darum schien er nicht so verwegen zu sein. Was war in der Bartholomäusnacht schon alles gegeben! Religiöse Motive, Kampfszenen, Verschwörungen, Rachegesänge, alles lag offen da zum Komponieren. Die Parteien des Kampfes selbst strotzten nur so von musikalischer Dankbarkeit: hier der üppige polyphone Katholizismus, dort der strenge und monophone Protestantismus, der gleich den motivischen Choral von der Festen Burg für die Ouvertüre und das ganze Stück lieferte und die Figur des Marcel gebar, des eisernen Marcel, der seine starren und reinen Cantus firmi, von unerbittlichen Bläsern begleitet, in das Gewebe der vielfältigen Oper hineinkontrapunktiert. Gegeben waren die feindlichen Elemente, die die Finale bewegen, gegeben alle willkommenen Soldatenrhythmen, Schlachtgesänge, Schwurchöre. Ohne Schwierigkeit wurde auch die Liebe hineinprojiziert. Der Protestant Raoul liebt die Katholikin Valentine.


ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE

AUJOURD'HUI LUNDI 29 FEVRIER 1836,

LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION DES

HUGUENOTS

Opéra en 5 actes.

CHANT : Mlle A. Nourrit, Levasseur, Prevôt, Ferdinand-Prévost, Massol, Dérivis, Wartel, Serda, Trévaux, Bernadet, Charpentier, Alizard, Mmes Gosselin, Dorus-Gras, Falcon, Flécheux, Laurent. DANSE : Mlle Mazilier, Simon, Quériau, Desplaces, Mmes Montessu, Roland, Forster, Maria, Blangy, Albertine, Florentine.

Toutes les Entrées de faveur sont suspendues.

(*On commencera à 7 heures précises.*)

Toutes les Places ayant été louées d'avance, les Bureaux ne seront pas ouverts.

S'adresser, pour la location des loges, au Bureau de la location de l'Académie Royale de Musique, rue Grange-Batelière, Hôtel Choiseul

LE BUREAU DE LOCATION EST OUVERT, TOUS LES JOURS, DE 11 HEURES A 4 HEURES.

Zettel der Uraufführung der Hugenotten

Damit daraus eine Tragödie wird, konstruiert man das Mißverständnis von Raouls Täuschung über Valentines Gespräch mit Nevers — es ist eine notwendige, aber unglückliche Idee, sie wird schnell in den ersten Akt versteckt, doch sie erzeugt dann wenigstens zwei oder drei dankbare Musiken: die Liebesszene in Gefahr, die Hochzeitsszene mit dem anderen und die rustikale Segnung der beiden Wiedervereinten durch Marcel. Es ist nur noch nötig, die Extreme ein wenig auszuziehen und die Milieus zu bevölkern. Auf der einen Seite wird die Königin Margarete zu einer freundlichen Dame gemacht, die Zeit hat, Koloraturen zu singen, und von einer naiven, anmutigen Frauenschar umgeben ist. Auf der anderen Seite werden die Kavaliere aus Brutalität und Leichtsinn gemischt — was schon zur reichlichen Füllung des ersten Aktes genügt. Der erste Akt hat die „Orgie". Die Kavaliere vergnügen sich und fühlen sich zu einzelnen hübsch gesetzten Chören veranlaßt. Es gibt drei Intermezzi: Raouls Valentinenerzählung, mit der Viola d'amore; Marcels Schlachtgesang, recht originell in seiner knorrigen Härte, von der großen Trommel, dem Becken, dem Pikkolo illustriert, und die Pagenarie, die in gewissen Wendungen mit der Grazie Boieldieus wetteifert. Klugerweise wird auch der dritte Akt, in der Mitte der Tragödie, zu einem ähnlichen Milieufest ausstaffiert. Wir sind auf derselben Schreiberwiese, auf der einst Hérold schon den Versuch seiner hybriden Tragödie des französischen Rittertums machte. Jetzt geht es mit demselben Volke und denselben Duellanten etwas heftiger und kräftiger zu, und tolle Bilder bewegter Szenen jagen sich ab. Bois Rosés meisterlich straffes Soldatenensemble mit dem überraschenden Dolcissimoschluß, den Meyerbeer aus dem pp versteht. Hinein die weihrauchende Prozession. Hinein die Zigeunertänze. Die Szene der Valentine mit Marcel als dramatische Sehwierigkeit so überwunden, daß er aus seiner Rolle fällt und ein Buffo wird, während sie sowohl in ihrer Hingebung als in ihrer Angst sich ganz fein italienisiert. Also einfach auf das Konto der Musik gesetzt. Reizende kleine Figuren nicht zu vergessen, wie beim Auftreten von St. Bris und Raoul. Dann das Septett: sicherlich viel zu vergnügt und hopserig, doch von klugen Mittelstimmen schattiert, wieder von plötzlichen Dolcissimi besänftigt und in einen Schluß auslaufend „Nun stellet euch", dessen reiche und weihevolle Akkordbiegungen zu Meyerbeers glänzendsten

Dekoration des fünften Aktes Hugenotten, erste Szene. Paris, Opernbibliothek

Einfällen gehören und bis in die Siegfriedwelt fortgewirkt haben. Jetzt, um den Rahmen des Milieus wieder zu schließen, treten die Studenten in den Kampf ein: in einer Wutlust, in einem Galgenhumor, der ein echt französisch Kind Auberscher Muse ist, der Hochzeitszug wirft seine unschuldigen Rhythmen hinein, Hochzeit und Krieg stoßen sich ineinander und wirbeln das Finale auf, das schließlich doch wieder alle Parteien in einen einzigen Gesang vereinigt, wie es die Oper seit alten Zeiten wünschte.

Ist dies alles im wesentlichen Episode oder Mache, so liegt die musikalische Potenz, nach der man Meyerbeers artistische Begabung immer wird abschätzen müssen, im zweiten und vierten Akt. Die Margaretenszene — ich höre unsere Hempel singen — hat etwas paradiesisch Heiteres, Blumenhaftes und Südländisches, wenn sie nicht durch ängstliche Striche entstellt wird. Die Duette der Königin mit der Flöte, inhaltlich nicht bedeutend, geben die schmeichelnde Suggestion einer lichten Farbe, der die spielerische Virtuosität der Koloraturfontänen nicht übel steht. Das Niveau hebt sich in dem Terzett, dessen Rhythmen von raffinierter Kultur sind, ein Echozwischenspiel schafft den pittoresken Horizont, das Terzett spiegelt sich in einem Chor, die Sopranlinie der Königin läuft darüber, wie über dem Chor der Badenden die Kontur des sich entfernenden Pagen läuft: das sind außerordentliche Parkkünste der Musik. Raoul tritt ein und einige melodische Züge von bir-

kenschlanker Anmut verdecken fast die Stillosigkeiten, in die ihn Margarete bald verwickelt. Die Herren versammeln sich und überwinden ihre anfängliche Banalität in dem äußerst glücklich gesetzten Schwur, ein hartes Unisono mit Akkordsäulen, eine unermüdliche Dominantensteigerung, ein Akapella, ein feierliches Hornnachspiel, worauf ein Finale sich erhebt, aus rhythmisch gestoßenem Staunen zu einer Riesenwut wachsend, nur durch Valentinens Schmerz und Marcels Frömmigkeit koloriert, sonst so fausthart, so einstrichig, wie es in dieser Gewalt noch nicht erlebt worden war.

Meine Resultate sind keine anderen als die der Geschichte: der vierte Akt ist Meyerbeers Höhe. Er besteht aus zwei bedeutenden, gut abgesetzten Teilen. Erst der Schwur und die Schwerterweihe, eine glaubliche, echte Situation, die von allen punktierten, akzentuierten Verschwörungen der französischen Oper, mit den üblichen Zwischenrufen Gott! Ihr! Wir! die eindringlichste Musik erhalten hat und ein Schema zum Typ führte. Der Marseillaisenrhythmus des Hauptmotivs, dazwischen der breite Edelmut des Nevers, die schleichenden Terzenschritte der Mönche, die großen Akkordtafeln des enharmonischen E und As, das satanische Furioso als Mittelsatz, die Kolossalentwickelung des Themas mit der Flut und der Ebbe des Orchesters: war dort im zweiten Akt das Paradies, so ist hier die Hölle, die Schmiede aller Opernrache, die Teufelei aller Bigotterie. Wie bedacht ist das alles eingesetzt und changiert! Wie bedacht folgt a tempo die große Liebesszene, aus dunklen Orchesterfarben allmählich sich zum Lichte findend, zweimal in Gefahr, stilistisch zu entgleisen, aber endlich mündend in das ebenso fein instrumentierte wie vokalisierte Ges-Dur: die unsterbliche Melodie Meyerbeers, sein ergebungsvolles Sinken zur Dominante hinunter, sein sehnsuchtsvolles Streben zu ihrer Septime hinauf, Valentinens zarte, herzenseinfache Kantilene, von einer Oboe wehmutsvoll über ihrer Ohnmacht wiederholt, da Raoul zum Lärm hinausstürzt, dessen Überschüsse den fünften Akt füllen.

Diese Ges-Dur-Stelle ist die einzige in den Werken Meyerbeers, da ein innerlicher Punkt berührt wird. Wir vergessen die Bühne, wir sehen Herzen. In allen anderen Fällen, auch den faszinierendsten, beobachten wir, daß sich seine Musik nicht nach innen, sondern nach außen wendet. Sie macht sich nicht zur Sprache der geheimen Empfindungen, sondern der sinnlichen Szenen. Sie offenbart nicht, sondern sie unterstreicht. Sie führt nicht die Regie der Wahrheit, sondern des Scheins. Sie schafft und prägt Gebilde von ungeheurem Bühnenleben, dadurch, daß sie das Drama nicht auf die Psychologie prüft, sondern die Psychologie auf das Drama. Sie ist darin von einem konsequenten künstlerischen Kapitalismus, der seine moralischen Defekte nicht wahr haben will. Sie führt die Oper so nah an den schwindeln-

den Abgrund, daß die Nerven im Taumel der Eindrücke zwischen Tanz und Tod Sensation und Gefühl verwechseln müssen. Gerade diesen Reiz will sie. Sie ist unübertroffen in allem Sensationellen der Materie. Nur die Oper konnte ihr solche Orgien bieten, die einmal in der Welt durchgekostet werden mußten.

Sänger und Orchester

Die optische und akustische Materie wächst ins Maßlose. Die 120 bis 140 Bilder, die einst die Scala sich rühmte, in einer Saison ihren Opern zu liefern, sind nichts mehr gegen die Architektur, Choreographie und Zoologie dieser Szenen, die einen unstillbaren Hunger nach dekorativen Irrationalitäten zu haben scheinen. Das Personal der Sänger steht in einem überirdischen Glanze, der oft in gar keinem Verhältnis zu ihren Leistungen ihre Namen zu Sternen erhebt. Hier ist der Ort, diesen Sängerhimmel der französischen großen Opernwelt zu spannen, auch außerhalb Meyerbeers, in seiner ganzen europäischen Ausstrahlung. Vergessen sind die lodernden Wettkämpfe der Mara und der Todi, die einst die harmloseren Sinne der Altpariser erhitzten. Auch der Ruhm der vielgewanderten Catalani verblaßt, sie sitzt bei Florenz, junge Mädchen zu unterrichten. Aus Barbajas Unternehmertum gehen der Bassist Tamburini, der Tenor Rubini über die Bühnen. Die Persiani, die beiden Grisi, der Baß Lablache bilden mit ihnen das weltberühmte Ensemble des italienischen Theaters in Paris: ein Vogelzwitschern, das Heines Lutetiabriefe erheiterte. Langsam und sicher dringt die Pasta durch, deren Technik nicht auf der Höhe ihres Vortrags steht. Nourrit, der erste Raoul, ist der tenorale Stern der Großen Oper, Roger, der erste Johann von Leyden, Lavigne, Duprez konkurrieren, dieser oft ebenso angezweifelt wie die Stoltz, die in den redseligen Memoiren jener Zeiten vielleicht einen besseren Klang hatte als auf der Bühne. Die Wienerin Lucca, Berlins Liebling, ist nur vorübergehend in Paris, kreiert bei uns die Afrikanerin, keine klassische Stimme, aber eine Freude der Sinne. Die vergötterte Schwedin Jenny Lind — die Vielka in Meyerbeers „Feldlager" — im Ausdruck, in der Technik, im Timbre unvergleichlich, schlug sie alle, alle vor ihr und nach ihr! Sie schlug die Bielefelderin Sophie Cruvelli, die Susanne der Lind die Gräfin der Cruvelli in London. Die Cruvelli wurde zuletzt für 100 000 Franken an die Pariser Oper engagiert, von der einst Jenny Lind abgewiesen worden war; man hatte ihre Kunst in Paris nicht erkannt, und sie blieb mit der Großen Oper böse, wofür sie die übrige Welt entschädigte. Bei Garcia hatte sie gelernt, von dem Generationen ausgingen. Garcia, geborener

Sevillaner, selbst Komponist zahlreicher Opern, berühmter Tenor des italienischen Theaters in Paris, mit dessen Direktrice, der Catalani, er sich verkracht, um nach ihrem Bankerott dorthin zurückzukehren, ein chanteur voyageur größten Stils, auf irgendeiner seiner bunten Reisen alles Besitzes beraubt, eröffnet die europäischste aller Gesangschulen in Paris: seine Töchter, die Malibran und die Viardot, sein Sohn Manuel sind seine nächsten Schüler, Manuel wieder mehr ein Lehrer als ein Künstler, der jetzt erst im Alter von 101 Jahren gestorben ist. Ein anderer Schülerzweig: die Marchesi, geborene Graumann, durch ihren Gatten Mitglied einer italienischen Sängerfamilie. Ein neuer vielverästelter Zweig: die Artot, Schülerin der Viardot, einer der Sterne der Meyerbeerschen Oper, selbst aus einer alten stolzen Künstlerfamilie, dem Baritonisten Padilla vermählt, in ihrer Tochter, unserer lieben und feinen Lola fortlebend, deren Erzählungen aus der Ahnenreihe ihrer Gesangkunst uns ebenso ergreifen, wie die Anmut ihrer wohlgebildeten Stimme und die tänzerische Geistigkeit ihres Körpers uns die Erziehung einer Rassenkultur lehrt. Was wissen wir von all diesen weltwandernden Stimmen der großen Pariser Zeit? Sie waren das Gespräch des Tages, der Genuß einer wirklich theaterfrohen Gesellschaft, hinüber über den Kanal, hinüber über das große Meer, die Literaten gossen ihre Entzückungen über sie aus, sie selbst schwärmten in den Memoiren, und alles Äußere, Rastlose, Ruhmsüchtige, Sternenglänzende, Schicksalstolle, Arbeitsvolle und Lebensphantastische schwirrt vor unserer historischen Erinnerung, die es tausendmal nacherzählen könnte, aber nichts, nicht einmal ein Grammophon kann uns die leeren Beschreibungen ihrer Stimme, ihres Timbres, ihrer Kunst ersetzen — was wissen wir von der zartgefärbten, verinnerlichten, phänomenalen Technik der Lind, von der stolzen Stimmschönheit der Catalani, den schwingenden Registern der Pasta, der ausdrucksvollen Leidenschaft der Viardot, die die Fides kreierte, dem weiten Alt der Malibran, die wie ihre Schwester selbst wieder neue Musikerfamilien einging — Nourrit, der erste Masaniello, Arnold, Robert, Raoul, stürzte sich geistesverwirrt aus dem Fenster, Rubini kaufte sich ein Herzogtum, das Schicksal der Garcias würde einen Roman füllen, aber ihre Stimmen, das beglückende Mittel ihrer Erlebnisse, hören wir nicht mehr. Es ist als Diamant einzusetzen in den Glanz dieser Opernzeiten.

Nicht bloß der Gesang, auch das Orchester als „akustische Materie" versinnlicht sich jetzt außerordentlich. Die Orchesterqualität des Komponisten hängt nicht unbedingt damit zusammen: Leoncavallo, auch ein Schlagopernmacher, hat keinen besonderen Sinn dafür, Simon Mayr, ein Halbitaliener, hatte ihn, und Richard Strauß hat ihn ebenso und steht doch diesem Genre

ganz fern. Aber es ist das Machtgefühl der Virtuosität, das ihn bei der ganzen Gruppe von Autoren, von denen wir sprechen, erzog und pflegte. Meyerbeers Orchester war eine technische Steigerung, wie alle seine Künste. Seit der mediocritas des Gluckschen Apparats war es längst in alle Dimensionen gewachsen, in einer reizenden Detaillierung bei den Schöpfern der Comique, in einer weiten Auseinanderfaltung bei den Tragischen. Von Glucks letzten Opern bis in die ersten der großen französischen Zeit steigert sich das Schlagwerk reichlich, Rossini in der Belagerung von Korinth exzelliert mit der großen Trommel, dem Becken, dem Triangel, und im Moses klagte man, es sei fast soviel Schlagwerk als Gesang. Rossinis große Trommeleffekte werden für den Lärm stilbildend, jene dumpfe Erregung, die so in die Tiefe geht, daß sie gar keinen Ton mehr findet. Etwas von animalischer Brutalität liegt in diesen Raubtierakzenten, ein Heraufholen der Instinkte wilder Kriegsvölker. Costa fügte in London aus diesem Bumbum der Mode sogar dem Don Juan und Figaro Schlagwerk, Posaunen, Ophikleiden hinzu. Die Entwickelung in die höchsten Pikkoloregionen war Kraftsache, viel bewußter, aber auch tastender steigt sie in die tiefsten Abgründe; in Paris ist das tiefe Klappenhorn, die Ophikleide, ein gewöhnliches Instrument geworden, in Berlin statt ihrer die Baßposaune, deren Exemplar Berlioz so bewundert, an der Stelle, da er in seinen Memoiren die Berliner Hugenottenaufführung unter Meyerbeer genau beschreibt, mit einer wertvollen Orchesteranalyse. Diese tiefen Gegenden des Orchesters sind dem Wandel unterworfen, sie sehen heute schon wieder anders aus, damals trieb die Lust an grandiosen tiefen Blaswirkungen, die die tragische Oper brauchte, vielseitige Experimente hervor, erst recht unter Berlioz, dessen Gruppenorganisation noch schärfer ausgebildet war als Meyerbeers, der mehr ein Charakteristiker ist. Meyerbeer hat ein scharfes Organ für die Sprache jedes Instruments, für seine Farbe, seinen Gestaltungswert, für seine Bühnenbedeutung. Er isoliert sie gern, er schichtet sie zu extremen Lagerungen, nur tief, nur hoch, er zieht ihre Mittelschichten selbständig heraus, er dirigiert sie ganz frei und souverän, nicht mehr als Begleitung des Gesanges, sondern des Milieus, der Stimmung, der Charaktere und der Szene. Darin ging er weit über alles italienische Spiel hinaus und arbeitete der deutschen Symphonieoper vor. Seine Partituren sind nicht mehr Bucheinbände, sondern Bücher selbst. Wie kann ich sie im einzelnen illuminieren? Die berühmten Bläserfarbeneffekte aus Spontinis Vestalin verblassen gegen Meyerbeers Kombinationen mit der Baßklarinette und dem Englischhorn, die Saxophone in allen vier Lagen als Bühnenmusik zum Prophetenmarsch, die Vereinigung der tiefen Seiten von Streichern oder dreifach geteilter tiefer Streicher mit mehrfach besetzten

dunklen Bläsern, durch die er in der Afrikanerin ungewohnte Farben erzielt. Die Beschwörungsszene im Propheten wird von Klarinetten, Fagotten, Celli, Bratschen dunkel eingeleitet. Johann singt zur Baßklarinette, der sich in raffinierter Mischung andere dunkle Instrumente gesellen. Vorher hat er die Mutter zu hochtremolierenden Streichern hypnotisiert, jetzt antwortet sie zu derselben Farbe. Es malt sich die dämonische Mutterverleugnung grell und scharf in Instrumenten, die einen unerhörten Kolorismus bekennen, eine Unterstreichung der Musik, die wieder die Szene unterstreicht — und der Wirkung ist kein Rest mehr gelassen.

Prophet

Der Prophet kam 1849 heraus und war von Scribe wieder auf den bewährten Effekt der szenischen und musikalischen Ironie angelangt. Scribe sagte, der Priester müsse vom Altar leben — er hatte ein Jahreseinkommen von 200 000—300 000 Franken. Dies war selbst eine „Ironie", als welche die Zwiespältigkeit aller Charaktere und Situationen ist. Aber die Hugenotten erreichte er doch nicht, auch Meyerbeer nicht. Die Ironie des Wiedertäuferstoffes sollte im dankbaren Gegensatz ihrer scheinbaren Religiosität und wirklichen Mordbrennerei liegen, doch blieb dieser „Schwindel der Antithesen" eben nur ein Schwindel. Denn weil sie beides in Wahrheit waren, Lumpe und Freiheitshelden, Schwärmer und Räuber, weil sie sich verstellten und andere zu Verstellungen verführten (dieser Text ist ein Eiterherd von Lügen), versagte die Musik, die sich nicht verraten darf, die nur dann ihren Stil rettet, wenn sie die Ironie wie eine höhere Erklärung in die Geschehnisse hineinträgt, in den Fischeraufstand von Portici, in den Leichtsinn des teuflischen Robert, in die Satanismen der Bartholomäusnacht, also in Flächen, die sie zu Körpern macht, in Fakta, die sie zu Ereignissen erhöht. Diese Ironie war zu direkt, zu vielseitig — zu phantasielos. Es war ein aufgelegter Bluff. Äußerlich schien genug Material gegeben: Religion, Mord, Volkslust, Krönung, Rache, Empörung, eine Geliebte und eine Mutter war leicht hinzuerfunden, die erst verleugnet, dann wieder anerkannt werden müssen — aber niemand glaubt den Wiedertäufern, also auch niemand ihrem König Johann, also glaubt man ihm auch die Mutter und Braut nicht, wenn er selbst noch so sehr daran glauben würde. Eine bengalische Kunst will eine Wirklichkeit beleuchten, die selbst schon bengalisch ist. Das gibt die Verzerrung, die Unmoralität und die Unsicherheit — als natürliche Strafe. Interessant zu beobachten, wie die Partien der Oper, in denen dies Widerspiel aktuell wird, stilistisch versagen. Das Quartett Johannes mit den Wieder-

täufern, die ihn zu ihrem König machen wollen, bleibt ohne innere Wahrheit, ein rhythmisches Spiel, nach dem Schema A + B C D, das nur an der einen Stelle der Mutteranrufung einen äußeren melodischen Klang erstrebt. Das Terzett der Wiedertäufer mit dem verkleideten Tyrannen Oberthal will die ironische Doppelstimmung festhalten, aber sie wird ein Buffoeffekt, ganz schabloniert, unwahrscheinlich und schließlich von einer ärgerlichen Aufdringlichkeit, die keine Musik findet. Der Mordtanz der Revolutionäre, der den dritten Akt beginnt, hat etwas von mexikanischer Grimasse, trotz allem äußeren Lärm bezahlte Leidenschaft. Der Schluß der Oper, die Explosion mitten im Tanze, das Trinklied als Todeslied, kompromittiert allen Glauben Johanns an die Heldenhaftigkeit seines Schicksals, das er so dummen Gläubigen anvertraute. Er ist doch nichts als ein Meyerbeerscher Tenor gewesen. Er sollte knien vor Masaniello.

Jenny Lind. Lithographie

Man kann unter diesen Umständen seine Gesänge und Szenen nicht mehr ernst nehmen, sie werden Konzertstücke, Aufführungen, Bravourleistungen des Podiums, ein übles Getue, an das die besten Einfälle dieser Musik verschwendet werden. Sein Traum ist das straffste und belebteste Stück der ganzen Oper, aus dem er sich in die Banalität des B-Dur-Pastorale flüchtet. Seine Harfenhymne am Schluß des dritten Aktes zeichnet sich durch eine stolze hebräische Melodik aus, Akkordfeierlichkeiten, die sich auch sonst immer dankbar erweisen. Der Krönungsmarsch beginnt in einem starken und trefflich reliefierten Rhythmus, versüßt sich aber in seinem melodischen Mittelsatz und verliert sich, beladen mit italienischen Vorhalten, in unverständliche Galoppgebärden. Ist hier immer noch ein unpersönliches Interesse vorhanden, so fällt das bei den Szenen der Fides und Berta auch fort, die nichts als Schminke, Aufputz, Kontrast und Stillosigkeit sind. Die gerettete Fides be-

nimmt sich geradezu virtuos mit ihren Gesangfloskeln und Stimmrutschern (nein, für jüdischen Familiensinn ist das zu pratschig), ihre Bettlerinarie ist schwach wie ihr Geist, ihr Duett mit Berta verlogen, ihr letztes Duett mit dem Sohn noch neapolitanischer als ihr Anfang, das Terzett aller drei von einer verdächtigen Pastoralität und Bertas Tod noch kitschiger als ihr Leben. In den Ensembles findet sich mancher Versuch gegen das Herkommen, Empörerrhythmen in $^6/_8$, interessante Faktur des Krönungschors mit dem Kindermotiv, das Finale mit der schluchzenden Figur, die sich aus der Klage der Fides hineinflicht, worein die Beschwörung gesetzt ist: an dieser Stelle, am Schlusse des vierten Aktes, liegt sicherlich der meiste äußere Glanz, der Pomp der Schauoper. Die Milieus bedeuten nicht gar viel. Weder der Bauerntanz in Johanns Wirtshaus, noch das Eisfest und Schlittschuhballett geben soviel Musik her als Trubel.

Afrikanerin

Die vierten Akte sind immer Meyerbeers Höhe, die Glanzpunkte, auf die die Opern hingeführt werden. Auch in der Afrikanerin. Das indische Ballett, mit dem der vierte Akt dieser Oper beginnt, hat eigenartige Farbe und Rhythmen, mehr als irgendein anderes von ihm. Die schwärmerische Ansingung Indiens durch Vasco, seine melodische Klage ist wirksam und doch reinlich. Beim Brahmaanruf entwickelt sich eine der breitgestrichenen, monophonen Melodien, die für dies Werk charakteristisch sind, wie der ritterliche Männerchor im ersten Akt, von Verdischem Typ. Manche Monodien, diese einsamen in der Luft stehenden Gesänge einer Solostimme — vorher schon auf dem Schiff hörte man sie — bleiben im Ohr, am schönsten der originell-fremdartige Abschiedsruf der Ines, ihr Romanzenmotiv. Das Duett zwischen Vasco und Selica ist gut, ein lebhaft paralleles Allegretto, ein fein verlorener Schluß. Hier sind Wendungen eines Neuitalienismus, die der Afrikanerin ihr Gepräge geben. Nicht mehr die Lied- und Marschphrase Rossinis, sondern diese aufschwellende Emphase, diese kurzen starken Feuer der Erregung, die sich in engen Kreisen bedrängen und fortschieben — wir denken wieder an Verdische Art, fast an das spätere Mailand, aber wir sind philologisch über die Afrikanerin zu wenig unterrichtet, um zu wissen, wann und woher Meyerbeer die einzelnen Anregungen aufnahm. Denn daneben finden sich entsetzliche Altitalienismen. Was sie in der Versammlung des ersten Aktes, im Kerker des zweiten zusammensingen, wie Vasco im dritten auf Don Pedros Schiff kommt, das grenzt oft an Karikatur. Die Afrikanerin ist nicht uninteressant als Studium, im $^4/_4$-Finale des ersten Aktes, in der Sturmballade

Neluscos, in einigen Partien des Duetts Ines-Selica sind aparte Ideen, aber daneben stehen die schlimmsten Trivialitäten, die bei einer Aufführung die ganze Oper ruinieren. Auch der berühmte Tod der Selica unter dem giftigen Manzanillobaum ist eine mäßige Musik. Ich kann von diesem Stück nur so hin und her sprechen, denn es ist so hin und her. Meyerbeer begann es in den dreißiger Jahren, vollendete es 1860, aber er erlebte die Aufführung nicht mehr. Durch solche Intervalle erklären sich die Schwankungen. Der Stoff ergab genug Dankbares, Schiff, Indien, Ruhm, Liebe, Rührung, Opfer, Gebete, Aufzüge, aber er hat selbst die Mängel gefühlt, die sich im Laufe der Jahre nur immer fühlbarer machten. Diese italienisierenden Afrikaner aus Indien, die so rührend den Portugiesen ihr Land zeigen und nach allerlei unmöglichen Schicksalsfällen den Tenor und den Sopran verlobt wieder nach Hause schicken, blieben zwischen den Stilen stecken, in einer Zeit, die längst eine ganz andere Farbe bekannt hat als die einiger musikalischer Einfälle, eklektischer Routine und instrumentaler Effekte.

Komisches

Zwei komische Opern existieren von Meyerbeer, etwas spät für die Gattung, deren Früchte sie nur pflücken, aber die spätere doch die bessere. Der „Nordstern" kam 1854 heraus, es ist der durch eine sentimentale Melodie verewigte Stern der Katharina, die nach drei Akten von Bühnenschicksalen Zarin wird. In das Stück ist ein großer Teil der Musik des „Feldlagers in Schlesien" aufgenommen, das Meyerbeer, der nunmehrige Generalmusikdirektor in Berlin, Nachfolger Spontinis, 1844 für das neueröffnete Opernhaus geschrieben hatte. Die Übernahme war polizeiwidrig. Dort flötete Friedrich der Große, hier flötete der Zar, Katharina muß sich als Zigeunerin verkleiden, und die Russen singen den Dessauer Marsch. Gute kalmückische, böhmische, russische Soldatenrhythmen schwärmen herum, Würfel- und Trinkcouplets, viel Buffoneskes, am besten das reizende Fluchduett Georges-Arascovia, und ein allgemeiner Hochzeitschor mit musikalischem Interjektionsblödsinn, der den Offenbachschen Winkel in Meyerbeer angenehm enthüllt. Katharina duettiert mit Peters Flöte, wie Dinorah mit ihrem Sackpfeifer, Katharina erinnert sich im Wahnsinn ihrer gesamten Jugendmusik, das ist des ersten Opernteils, den ihr der Zar wieder aufgebaut hat, um sie gesund, gerührt und zu seiner Frau zu machen — erinnert sich der Jugend wie Dinorah —

Aber Dinorah, erst 1859 geboren, ist mir lieber. Sie hat nichts mit falschen Revolutionen und preußisch-russischen Musikallianzen zu tun, sondern nur

mit einer Ziege, die ein hübsches Motiv bekommt, mit einem Hirten, den sie liebt, und einem Sackpfeifer, der ihm einen Schatz graben soll, der sie schließlich selbst ist. Auch sie wird ein bißchen wahnsinnig, aber in der angenehmen Form, daß sie mit ihrem Schatten einen entzückenden virtuosen Walzer mit Echokoloraturen tanzt. Durch einen Brückeneinsturz, den sie den dekorativen Ansprüchen opfert, wird sie wieder gesund. Sonst ist alles eine Folge ganz reizender Stücke, die zwar die üblichen Schemata der Comique nur wiederholen, aber mit so guter Laune und frischen Einfällen musikalisch beleben, daß wir Herrn Meyerbeer kaum erkennen — oder vielleicht nun erst ganz erkennen? Das Wiegenlied der Ziege, die ländlichen Chöre, der Dudelsack mit der falschen Septime, die kurzgeschürzten Couplets, die Magiespäße und Schatzgrabereien, das Muttrinken, die Rückkehr aus der Schenke mit einem famosen Gedudel und Geschlenker der Stimmen, das Dalayracs würdige Liedcouplet Le vieux sorcier, die erschütternde Stumpfsinnsarie Corentins über die Wochentage als Schnadahüpfl mit Angstanfällen, das gute alte Motiv des Liebespaars, das sich an einer Romanze erkennt, das Duett Hoel-Corentin „quand l'heure sonnera", eines der graziösesten Buffostücke der ganzen französischen Literatur, die malerisch spezialisierten Chöre der Jäger, Mäher, Hirten, ihr Gebet und der aus der Jugenderinnerung heraufklingende melodiöse schlichte Gesang an die heilige Jungfrau mit dem religiösen Marsch — was ist das? Aus fernen Zeiten vielgespielte Szenen ziehen da an uns vorüber, und der Herr der großen tragischen Oper ließ als alter Mann eine berückende, süße, graziöse und tänzerische Musik aus ihnen tönen, die alles widerlegte, was er gemacht hat und was wir über ihn schrieben. Ich möchte ihn einmal fragen, was er darüber meint. Er würde sagen: Spielerei, Nebenbeschäftigung, Sonntagnachmittag. Ich würde nicht weiterfragen. Am Sonntagnachmittag duettierte Dinorah mit ihrem Sackpfeifer, erinnerte sich ihrer Jugend, tanzte mit ihrem Schatten — —

Meyerbeer hat zwischen Italien, Paris, Berlin äußerlich nicht viel erlebt. Vielleicht hat er sich selbst nie ganz gegeben. Er war anders. Gütig, glaube ich, auf Vorteil bedacht auch für andere, nicht diktatorisch, eher ängstlich, vorsichtig und von einer leisen Klugheit. Er starb nicht wie Spontini verärgert, wie Rossini resigniert, er starb, dreiundsiebzigjährig, mitten in der Arbeit für die Aufführung der Afrikanerin. Berlioz hat von ihm gesagt: er besaß nicht bloß das Glück, Talent zu haben, auch das Talent, Glück zu haben. C'est ça.

Die Stoltz als Desdemona. Lithographie von Lacauchie

Halevy

Zwei Italiener sind die Schöpfer der großen historischen Pariser Oper, und zwei Juden. Halevy, musikalisch ein Kind Cherubinis, geriet in eine falsche Karriere. Seine Jüdin, 1835, kam zwischen Robert und den Hugenotten heraus. Scribe hatte in diesem Text nichts von der Ballettromantik des Robert, nichts von der historischen Brutalität der Hugenotten, nichts vom Vexierspiel des Propheten — es ist ein Stück von bloßer psychologischer Grausamkeit. Recha, die gar keine Jüdin ist und ruhig die Frau des Fürsten Leopold werden könnte, wird der blöden Rachsucht ihres Adoptivvaters Eleazar martervoll geopfert. Es ließ sich kein Stoff denken, der für Halevy ungeeigneter war. Seine Begabung war eine fein musikalische, die auf aparte Wendungen, ungewöhnliche Harmonien, symphonische Tiefen ging, auf Zartes und Spielendes, nicht auf die unbarmherzigen Coups der Großen Oper. Die Ouvertüre der Jüdin zeigt die Cherubinische Haltung, die Kavatine Brognis (des unbewußten Vaters der Recha) „Wenn ewiger Haß" hat eine schwere ernste Lyrik, hübsch ist Leopolds Serenade und alles Trinkende und Walzende in dieser Oper, das jüdische Gebet im Hause Eleazars hat eine gute davidische Farbe, Rechas Romanze ist von derselben schweren Empfindung wie manche ihrer seelenvollen Wendungen in dem Streit der Männer um ihre Person, auch Brognis großer Fluch, der so mächtig immer wieder von oben ausholt, mag gelten — das sind die eigenen Bezirke Halevys, Geist und Gefühl, die ihn mehr für die Comique prädestinieren. Im „Blitz" wagte er sich dahin, aber doch wieder zu bedächtig. Er redete sich die Große Oper ein, deren Gesten ihn reizten. Er wollte Schlagerfolge und war doch viel zu naiv dazu. Die Stillosigkeit des Schmuckterzetts wirft uns heute aus allen Illusionen. Diese Ritter und Hebräer übertreffen sich im Rossineln. Das Duett des Liebespaars hat Feuer, hat eine sinnfällige Melodie, aber es bleibt im Typ. Was hätte Meyerbeer aus dem Schlußensemble des zweiten Aktes gemacht, das hier eine Kombination einer Halben mit vier Achteln zu Tode hetzt. Die Plastik der Meyerbeerschen Melodie fehlt, Halevy ist enger und schmächtiger und blasser. Das große Finale ist zu homophon, das Duett der Prinzessin und Recha gespickt mit den fliegenden Phrasen, die den Jargon der zeitgenössischen Oper bilden, das Duett Eleazars mit Brogni wird in hastende Achtelschläge aufgelöst, damit man die seelischen Unmöglichkeiten nicht merkt, die große Zweifelarie Eleazars, mit den zwei Bassetthörnern, beginnt zu liedhaft und schließt zu rossinisch, um unseren Kontakt finden zu können. Es ist sehr schade. Wir bemerken das Opfer eines feinen und zärtlichen Herzens an den Moloch der Mode.

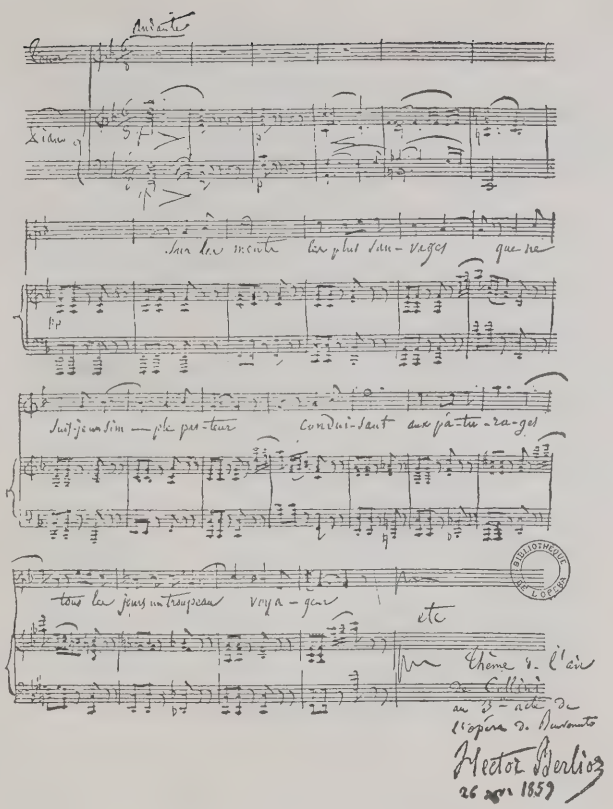
Diese Oper ist ganz unmöglich geworden, ihre Risse haben sich zu Abgründen erweitert.

Halevy hat dann eine Menge großer Opern, aber auch komischer Opern geschrieben, unschuldig alles herunterkomponierend und nach dem neuen Erfolg spähend, der nicht kam. Dieser freundliche gute Mann wollte Tod und Teufel bezwingen; ging es nicht, so wollte er wenigstens reich heiraten und bequem leben, wie ihn uns Wagner in seinen Memoiren schildert. Wagner aber hat in schlechten Zeiten mit mancher Oper von ihm zu tun gehabt. Vielleicht schrieb er einmal den Marsch der Jüdin ab, ahnungslos, daß diese Koordination der Fis und A und der F und A-Dreiklänge in seinem Lohengrin eine wunderbare Auferstehung feiern würde. Er überholte ihn bald. Nach seinem Fliegenden Holländer, 1852, komponierte Halevy seinen Juif errant, den ewigen Juden, ein fürchterliches Scribelibretto, mit einem nicht einmal erlösten Ahasver mitten in byzantinischen Intrigen und Liebesgeschichten. Wozu schrieb er noch diese Ballade des Ahasver, wozu noch diesen Weltschmerzfluch De dieu l'éternelle clémence — es war für die Operngeschichte zu spät, blasse Kopien deutscher Romantik. Viel netter hatte sich sein Eklektizismus auf den Bahnen der überlieferten französischen Motive bewegt. In seinen leichteren Opern entdeckt man immer wieder Überraschungen, aber es reicht nicht recht. In der „Pest in Florenz" die Szene, da Ginevra, die Scheintote, in der Gruft erwacht und von Boffufledderern gerettet wird, oder da sie ihren Geliebten Guido wiederfindet, das sind musikalisch merkwürdig reizvolle Dinge, etwas absolut im Stil, doch voll von Pariser Geist und längst nicht mehr in einem italienisch parfümierten Atem. Diese Oper war Meyerbeer gewidmet. Er brauchte nichts zu fürchten.

Berlioz

Mit einigen Worten Berlioz' Opern hier anzufügen, muß erlaubt sein, obwohl seine Persönlichkeit von den Wirkungen seiner Vorgänger sich entfernt. Doch hatte er auch nicht ihre Erfolge, ihre Ziele waren ihm nicht fremd. Es ist ein letzter Aufguß des Gluck-Spontinischen Wesens, aus einer mehr literarischen Schwärmerei hergestellt, von einem bühnenlosen Manne, der wohl ein technisches Genie war, aber kein ursprünglicher Erfinder in Musik, einem Manne zwischen den Zeitaltern, alt in den Formen, neu in der Bekleidung, beethovensch in der Grundstimmung, französisch in der Geste, voll geschichtlicher Ehrfurcht und doch der nervösesten modernen Erregung zugänglich. Der Verstand sagte ihm alles, das Herz verschwieg

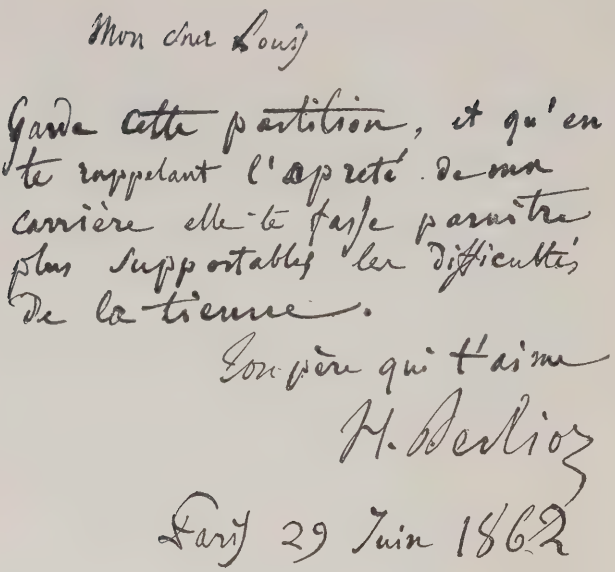
ihm wenig, aber die Hand blieb berechnet und kalt. Nirgends genießt man ihn wie in seinen Memoiren, deren Freiheit des Geistes, Kunst des Schilderns und Dialogisierens, Kultur des Bekenntnisses von der Verbitterung nur gewürzt werden. Was Stendhal für die Scala und San Carlo, was die Lettres familières des de Brosses für die Oper des früheren Dixhuitième, ist Berlioz für die Große Pariser Oper dieser Zeit: aus seinen Berichten riecht man Theaterluft, diese Begeisterung der jungen Leute, die für Gluck, Spontini, Sacchini schwärmen, Rousseau bemitleiden, Rossini verachten



Berlioz' Handschrift: Cellini

und an die Zukunft des großen historischen französischen Musikdramas glauben — vielleicht zu spät für diesen Berlioz, der die Qualitäten des Freischütz schon so einzuschätzen wußte. Wie ehrlich tritt er für die Größe und Unantastbarkeit der deutschen Meister ein, die ihm die Wahrheit und die Schule scheinen, wie sie Stendhal Grausen und Verbrechen schienen. Wie fühlt er sich symphonisch, gleich von Beginn an, ein Kenner und Analytiker des Orchesters, wie es damals keinen zweiten gab. Ja, etwas Deutsches war in ihm und mag Gautier veranlaßt haben, ihn unter seine Romantiker einzureihen, wie das Französische an ihm Liszt reizte und wiederum in Deutschland für ihn arbeiten ließ. Zwischen diesen Verschiebungen litt er und kostete das Bittere seiner Werke am eigenen Leibe.

Seine Opern sind der Benvenuto Cellini, den ihm 1838 Barbier und de Vailly aus seiner Lieblingslektüre zurechtmachten, und die Trojaner, die er selbst in den sechziger Jahren sich dichtete, in Verehrung Vergils und Shakespeares, dem er freilich keine andere Huldigung darbrachte, als die Zitate an die schöne Jessicanacht im Duett des Äneas mit der Dido. Sein literarisches Niveau blieb ein kulturelles, wurde nicht schöpferisch fruchtbar. Die Lite-


Mon cher Louis
Garde cette partition, et qu'en te rappelant l'apreté de ma carrière elle te fasse paraître plus supportables les difficultés de la tienne.
Ton père qui t'aime
H. Berlioz
Paris 29 Juin 1862

Berlioz: Dedikation der Trojaner an seinen Sohn

ratur schmälerte ihm die letzten Effekte, wie wiederum der Effekt die Literatur. Schon mit dem Cellini hatte er nicht viel Freude, mit den Trojanern noch weniger. Der erste Teil, Die Einnahme von Troja, ist in Frankreich bis heute nur konzertweise aufgeführt worden, auf der Bühne erschien er erst 1890, deutsch in Karlsruhe. Der zweite Teil, Die Trojaner in Karthago, versank bald nach seiner Premiere im Théâtre lyrique. Berlioz hatte ihm einen Prolog mit Deklamationen und Zitaten aus dem ersten Teil gegeben, um ihn selbständig zu machen, änderte, strich oder vielmehr er ließ es geschehen, er resignierte. Mottls Bestrebungen um dieses Werk in unseren Jahren helfen wenig. Auch die kleine komische Oper, die Berlioz um dieselbe Zeit schrieb, Beatrice und Benedikt, nach Shakespeares „Viel Lärm um nichts" fällt immer wieder hin, wenn man versucht, sie aufzustellen. Was fehlt den Stücken?

Sie entbehren nicht der Grazie, nicht der Farbe, nicht der Ungewöhnlichkeiten, nicht des Ernstes und aller Vorzüge einer hochentwickelten Persönlichkeit, aber sie sind weder von der Stimme, noch von der Bühne, noch vom Herzen aus empfunden, die Kopfarbeit eines unglücklichen Menschen, der wirken will und kein Theater in sich hat, es ist beste literarische Musik. Berlioz besitzt die akustische, die dynamische Macht des Tons, vor allem die rhythmische, die stets durch künstliche Wirbel einer vorhandenen Schönheit zu erreichen ist, aber er denkt sich alles, wie es zu sagen ist, statt daß er es ursprünglich und stark fühlt. Darum versagt er, er versagt fast überall, wo ein Solo den natürlichen Ausdruck einer Empfindung zu geben hat, weniger in Ensembles und Chören, am wenigsten im Orchester, wo die Malerei spricht. Dort behält er verlegen die alten symmetrischen Formen bei, hier ergeht er sich in malerische, programmatische Musik, in der er so gute Bilder schafft, wie dort schlechte Seelen. Mit keiner seiner Figuren leben wir, aber seine Farben interessieren uns. Genau dasselbe, was Beethovens Größe

war, wird seine Schwäche. Und was Cherubinis Einheit war, wird sein Zwiespalt. In diesen Abgrund gleiten seine Werke. Sie sind als Opern unsinnlicher als seine Damnation de Faust ist, die man mit Unrecht auf die Bühne bringt. Die glänzenden, oft genialen Bilder der Damnation werden in der Phantasie bessere Bühne, als sie es jemals wirklich werden können. Aufgeführt, verraten sie ihre Seelenlosigkeit und Effektbewußtheit. Sie sind ein symphonisch-vokaler Reflex der großen Pariser Oper: das ist der echteste Berlioz.

Karikatur auf die Trojaner

Derselbe Berlioz, der einmal im Konzert Meyerbeers Schwerterweihe aufführte, die Soli zwanzigfach verstärkte: und alles zitterte, sagte er.

Am reinsten findet er sich im Orchester seiner Opern. Da ist er der große unumschränkte Herrscher. Die Ventilhörner und Trompeten sind ihm recht, diese neue Technik gewährt ihm alle Töne der Blechbläser (Meyerbeer bekehrte sich nicht so ohne weiteres), und er gibt nicht einmal zu, daß die Naturblechbläser, deren Skala beschränkt ist, sie an Kolorit übertreffen. Die Saxophone umarmt er. Die Streicher teilt er in allen Lagen. Die Schlaginstrumente will er als Klasse in die Orchesterschule einführen, deren Programm er in seinen Memoiren entwickelt. Jede Seite seiner Partituren lebt von einem Orchestersinn, der nur die Gelegenheiten sucht, Ungewöhnliches in Kombinationen, Malerisches in der Auswahl zu finden. Seine Instrumente atmen, wie seine Personen tot sind. Besonders wenn wirklich tote Personen erscheinen, Geister Verstorbener, wühlt er in den Tiefen charakteristischer Orchesterfarben. Bei Hektors Erscheinen hört man gestopfte Hörner, Celli, geteilte Bässe, Posaunen — eine ähnliche Klangfarbe, wie sie einst der ehrwürdige Kardinal im Cellini bekam. Die Einleitung zum dritten Akt der Karthagotrojaner ist das Gegenbeispiel für Ausnutzung der Höhe: Sordinstreicher, Flöten, Oboen, Klarinetten, Harfen in einer ätherischen Umspielung

des musikalisch schwachen Karthagernationalliedes. Der erste Trojanerteil beginnt mit Bläsern, er behält sie konsequent bei, bis zum Auftreten der Kassandra, die die Streicher lockt. Sein Orchester besprechen heißt jeden Takt erzählen: hier sind die Vorgänge seiner Musik. Als er den Klavierauszug der Trojaner selbst besorgte, war er wohl der erste, der die Instrumente hinzuschrieb — das lag ihm am Herzen.

Ein Stück wie der zweite Akt der Karthagotrojaner gehört neben seine großen Orchesterspiele. Es ist nur eine symphonische Szene von unerhörter malerischer Gewalt, exaltiert in der Linie, kühn in der musikalischen Landschaft, Wald, Gewitter, Jagd, die Liebesgrotte von Äneas und Dido, die Chöre der Geister, fast nur Vokalisen, dazwischen der Ruf Italie, der das Gewissen des Helden wecken soll — vielleicht das interessanteste Stück aller Berliozopern, weil es nicht Oper ist. Alles Pantomimisch-Choristisch-Lyrischstehende gelingt. Die große Trauerpantomime der Trojaner, ihr von Harfen und Oboen klingender Zug bei der Einbringung des hölzernen Pferdes, der fliegende, würfige Karneval im Cellini mit der Pantomime der Sänger, die nur das Orchester spielt, und des Publikums, das Chöre singt, Tanz und Duell in einer rhythmisch auf das feinste durchgearbeiteten Ensembletechnik, das huschende, instrumental gedachte Terzett mit eingefügten Stimmen der Teresa, Cellinis und seines Rivalen Fieramosca, der motivisch wiederholte, etwas künstlich belebte Chor der Ziseleure, das schöne stille Nachtseptett in den Trojanern, von einem silbern tropfenden hohen C überschleiert, alle Tänze und Aufführungen, in denen Orchester und Takt sprühen und die Melodie exotische Farbe gewinnt, die Sizilienne in der Beatrice, die Spottensembles, in denen die wider Willen Liebenden hier so dankbar gegeneinander gehetzt werden, und der Hochzeitszug als komisch übertriebene Doppelfuge mit einem weinenden und einem lachenden Thema: das sind die Proben Berliozscher Kunst, seiner Stimmsymphonien, die nichts verlieren dürfen, wenn sie vom Papier auf die Bühne gehen. Noch bis in das lyrische Duett reicht diese Kraft. Das berühmte Notturno der beiden Frauenstimmen, die in der Rosen- und Mondscheinnacht der Beatrice abziehen, das Duett von Äneas und Dido, die sich dem süßen Gefühl einer „solchen Nacht" hingeben, sind wundervolle Konzertstücke, in eine Bühnenstimmung getaucht. Die Melodie an sich als Äußerung der dramatischen Seele hat diese Suggestion nicht. Bisweilen, wie in der Kavatine der Teresa, wird der Ausdruck peinlich unwahr. Die große Beatricearie hilft sich mit Gluckschen Gebärden. Eine schöne melodische Blüte taucht im Duett von Cellini und Teresa auf, wie eine ferne Erinnerung an heiße und brünstige Stunden unter italienischen Lorbeeren. Ganz frisch und frei ist der Buffostil der Fechterarie von Fiera-

mosca, auf eine komische Rhythmik angelegt, bis zu den 5- und 7-Takten der Degenstöße. Hier hilft die typische Paradoxie. Es ist, als ob Berlioz sich oft sehnte, die Melodie lieber im Orchester zu geben — so gern wiederholt er Gesangsphrasen als Echo in den Instrumenten. Sie müssen ihm die Stimme bestätigen.

Es kann uns nichts daran liegen, die Schwächen der Berliozschen Opern, die sich bewährt haben, als absolute Fehler anzustreichen. Es sind nicht Fehler, es sind Irrtümer gewesen. Absolut genommen, ist in seinen Werken Entwickelung: von den steifen Symmetrien, verschwenderischen Koloraturen, ungewollten Verzerrungen, bizarren Rhythmen des Cellini bis zu dem einheitlichen lebendigen, dramatischen Schluß der Trojaner, dem ausgezeichneten Selbstmord der Dido, ist schon ein Weg. So typische Situationen, wie der Schwur im Cellini (ein Schwur muß sein, also schwören wir, den Perseus heute zu gießen), das Fluchtduett, das Pastorale, findet man in den Trojanern nicht. Seine naturalistische Kleinmalerei, die dort in den Chören mit dem Wirt, in der Fluchterzählung Cellinis bemerkt wird, belebt hier ganze Strecken, und man ahnt seine Ahnungen neuer Ausdruckskräfte. Aber dies war schon in einer Zeit, da Wagner längst mit ganz anders organisierten Sinnen die große Synthese des Darstellenden und Beschreibenden gefunden hatte. Die Oper des Helden, der Leben und Liebe im Guß einer Figur aufs Spiel setzt, hätte gut die plastische Ironie eines Meyerbeer vertragen. Die Oper des Helden aber, der aus dem zerstörten Troja durch die Liebesepisode der Dido nach Italien strebt, war beim besten Willen nicht mehr als ein Nachklang alter Stoffe, die Verirrung einer privaten Liebhaberei in das Reich der unbarmherzigsten Musikgattung.

Berlioz war ein Künstler der bewußten Mittel, darum gehört er in diese Klasse. Aber seine Mittel mußten indirekte sein, darum verfehlte er die Bühne.

DEUTSCHE ROMANTIK

Weber

Dies scheinen mir doch drei sehr besondere Provinzen im Reiche der Oper zu sein, die wir jetzt bereisen. Nicht jeden, der ein Haus hat, nicht jeden, der sich uns vorstellen möchte, können wir nach Leben, Werk und Gunst befragen, wir besuchen die Großen und forschen sie unbefangen aus, wir stecken den Kopf neugierig in manche Hütte, verweilen auch auf manchem Grabe, und sind es zu viele Hände, die sich nach uns ausstrecken, reisen wir lächelnd weiter. Wir plauderten mit den Herren der opéra comique, es war die Provinz der amüsanten Unterhaltung. Wir verkehrten mit den Mächtigen der Pariser Großen Oper, es war die Provinz der theatralischen Wirkung. Was ruhen nicht alles für einseitige Möglichkeiten in diesem Arsenal von Künsten, das Oper heißt und jedem die Waffen liefert, die er braucht. Jetzt aber kommen wir in die dritte Provinz, die der deutschen Romantik, und sie empfängt uns am wärmsten und herzlichsten. Nicht Geist, nicht Effekt ist es, was ihre Vorzüge macht, es ist die reine schöne Musik, die Musik, die in der Seele singt, ohne viel Kunst und Schule, die Musik, deren der Künstler voll ist zu allen Tagen und Nächten, die er aus Freuden und Leiden seines Lebens heraushört und in die Freuden und Leiden seiner Bühne hineinhören möchte. Er ist ein Deutscher, nicht hingegeben der Sinnlichkeit des Moments wie der Italiener oder wie der Franzose der Suggestion der Szene, er ist hingegeben allein den Phantasien seiner musikalischen Träume und der Wahrheit des musikalischen Ausdrucks. Auch sein Gewissen kennt die furchtbaren Schwankungen zwischen diesen Träumen und diesen Wahrheiten, aber darum besteigt er die Bühne, um das eine durch das andere retten zu können. Er braucht sie, um seine Träume sich wahr zu machen. Das ist das Wesen aller romantischen Opern.

Der große und liebe Mann, der zuerst aus solchem inneren musikalischen Bedürfnis eine Oper schuf, ist Weber. Er stammte von der Familie Weber, aus der sich Mozart seine Frau geholt hatte. Ein Filou von Vater brachte ihn beinahe in die Gefahr, durch Unstetigkeit und Ziellosigkeit seine Existenz zu verderben. Er wanderte in allen möglichen Ämtern durch Deutschland und Österreich, ohne geregelte Erfahrung, bis endlich dem Zigeuner

Das Haus Webers. Nach der Natur gezeichnet von Brandt

in Prag eine gewisse Ruhe verschafft wird, wo er Kapellmeister des Landestheaters ist. Das war 1813, er ist schon 27 Jahre. Drei Jahre darauf wird er nach Dresden berufen, um die deutsche Oper zu organisieren. Dort blieb er. Sein Ansehen innerhalb des Theaters ist gleichwohl das eines Outsiders. Die italienische Abteilung gilt als die offizielle. Ein einziges Werk wollte er dem sächsischen König widmen, Die drei Pintos, es wurde vorher abgelehnt und blieb unfertig liegen. Der Freischütz wurde von Berlin aus bestellt, Euryanthe von Wien, Oberon von London. Er reiste und bereitete alles selbst vor. Paris hatte sich auch gemeldet. Aber der todkranke Mann, tapfer bis zum letzten Augenblick, opferbereit gegen alle außer sich selbst, starb kurz nach dem Oberon, 1826, in London. Erst 1844 kamen seine sterblichen Reste zurück nach Dresden. Dies war Wagners Tat, und seine Rede am Grabe war die große Wendung der Dinge: das Eingeständnis eines unauslöschlichen Heimatrechts. Nun hatte der Ruhelose Frieden.

In einem wunderbaren Gegensatz zu diesem gehetzten Leben steht die stille und sinnige Musik, die in ihm webte. Schon in der Jugend hat er eine ausgesprochene Neigung für volkstümliche, waldesrauschende oder lebensheitere Stoffe. Silvana ist am bekanntesten geblieben und hat eine stil-

Die Sontag. Lithographie nach Winterhalter

widrige Neubearbeitung von Ferdinand Langer erfahren. Das Stück, in der ursprünglichen Form, ist ein bißchen im Genre von Boieldieus Rotkäppchentext und nimmt auch wieder Wirkungen von Aubers Stummer voraus, da sich das Waldmädchen sprachlos stellt und das Orchester zu gutem Erfolg im Solocello und in der Solooboe aufruft. Auch Abu Hassan trifft man noch öfter an. Das ist eine harmlose, aber ganz nette Geschichte von Zweien, die sich tot stellen, um für ihre Leichen Geld herauszuschlagen, mit dem Intriganten Omar und dem Chor der Gläubiger, nichts Aufdringliches, manchmal schon webersch in einer züchtigen Virtuosität seiner Punktier- und Kettenskalen, aber doch noch sehr gemischt aus Italien, Mozart und Deutschtum, überflüssig gegen die Entführung. Zigeunerfarben legte er in seine Preciosamusik, die er zu irgendeinem Schauspiel eines Herrn Wolff schrieb, reizende Tanzrhythmen, die motivisch wiederkehren, Melodramen voll Erinnerung, viel Ritterliches, auch einen Waldchor, im allgemeinen eine Musik von französischem Charakter, womit er sich jedenfalls bei den Berlinern beliebt machte, die es kurz vor dem Freischütz hörten. Auch Die drei Pintos hätten noch in dies Genre gehört. Ein Tölpelritter Pinto ist als Bräutigam bestellt, ein lustiger Student stiehlt ihm seine Legitimation, der wirkliche Liebhaber lockt sie wieder dem Studenten ab — diese Geschichte, im spanischen Milieu, hatte ganz die Laune einer opéra comique, und soweit Webers Skizzen erhalten sind, bewegte sich seine Musik auch vollkommen im Stil der französischen Schule. Ein Terzett, in dem der Student den Pinto vor seinem Diener Liebesanträge parodieren läßt, ist beinahe moderner Falstaff, so graziös und zynisch, wie irgendein Stück Aubers. Ein lebhaftes Finale mit dem Trunkenheitsmotiv Pintos, eine Seguidilla nach Originalmelodie, ein Buffoduett des Studenten mit seinem Diener, die Charakteristik Don Pantaleones, des Brautvaters, mit der Grandezza punktierter Skalen und gespreizter Koloraturen, eine Fülle melodiöser Einfälle, die das Webersche Lächeln haben — es wäre sicher ein reizendes Werk geworden. Kein Geringerer

als Gustav Mahler hat diesen Torso gerettet; über den vom Sohne Webers umgearbeiteten Text hat er unter Benutzung der Originalmusik und anderer Stücke Webers ein ganz famoses und recht einheitliches Opernlustspiel hergestellt, das noch viel öfter hätte gegeben werden sollen.

Freischütz

Weber sitzt indessen in seinem idyllischen Winzerhäuschen zu Klein-Hosterwitz bei Dresden, das unter seinen Spalieren die meiste Musik zu Freischütz, Euryanthe und Oberon hat entstehen sehen. Er lebt, so behaglich es geht, mit seiner Silvana, der Sängerin Caroline Brandt, freut sich mit seinen Kindern, seinem Jagdhund, seiner Cyperkatze und seinem Kapuzineräffchen. Aus einer schöngeistigen, sehr gemischten literarischen Gesellschaft, genannt „der Dichterthee", besuchte ihn bisweilen ein Schriftsteller Friedrich Kind, so angesehen wie er heut belächelt ist, der, man weiß nicht wie, ein „Landleben van Dycks" gedichtet hatte und der unfreiwillige Vater der romantischen Oper wurde. Die Sache war früher schon angeregt, jetzt wurde sie spruchreif. Den Grundstoff nahm man aus einem Gespensterbuch Apels, wie so oft solche Schmöker in der Hand von Komponisten Träume geweckt haben. Kind tat, was er konnte. Weber strich ihm die ersten Szenen, in denen Agathe den Eremiten besucht, und stimmte ihm dafür zu, den Schluß versöhnlich zu machen, während bei Apel der arme Freischütz im Irrenhause stirbt, weil er seine Braut totgeschossen hat. Man bekam schließlich eine Dialogoper fertig, die Weber recht zu lieben begann und Graf Brühl in Berlin endgültig bestellte. Literarische Ambitionen hatte dieser reine Musiker niemals, wenn er auch ein wenig dunkel für das Gesamtkunstwerk schwärmte, und von allen schlechten Texten, die er komponierte, war der Freischütz gewiß nicht der schlechteste. Er nahm ganz naiv zunächst die Szenen vor, in denen Ännchen auftrat, denn das war gleichsam seine Frau, dann das übrige außer der Reihe, und fügte in Berlin noch die Arie No. 13 hinzu. Er hatte das Gefühl, etwas mehr gemacht zu haben als ein Liedersingspiel.

Ich denke mir so gern, ich bin bei der ersten Aufführung des Freischütz im neuerbauten Schinkelschen Schauspielhause, am 18. Juni 1821, und erlebe das nun alles. Die Ouvertüre nimmt mich ganz gefangen. Sie beginnt mit einem wunderschönen Dialog von zwei Hörnerpaaren, der die Stimmung gleich festlegt. Dann werde ich in die Finsternis tiefer Akkorde gerissen, die Streicher tremolieren, Bässe pizzikato und Pauken geben dumpfe Schläge außer dem Takt, das Cello singt eine Melodie — es spannt mich seltsam.

Das Allegro beginnt heftig synkopiert, darüber klagen die Bläser, jetzt geht es in einen wilden C-Moll-Satz von grandiosem Schwung, drohende Motive ringen durch, ein Unisono ballt sich zu einer schweren tremolierenden Wolke, über der ein befreiendes Klarinettensolo ertönt und zu einer reizenden Marschmelodie wird, die mit jenen drohenden Motiven ihren Durchführungskampf tapfer durchficht. Wie angenehm hört sich das, es ist so gar nicht dogmatisch; und schon sieht man ein Drama voll Beziehungen, Erinnerungen, Verhöhnungen und Triumphen. Die Rückkehr in den ersten Teil hat nun die Probe zu bestehen, noch einmal erscheint die Vision jener schaurigen Beschwörung: da zerreißen die Wolken, ein strahlendes C-Dur setzt plötzlich ein, und die sieghafte Marschmelodie führt zum jubelnden Schluß. Ich bin musikalisch genug: die Form ist mir klar, aber da ist ein Inhalt, der über sie hinausdrängt, reden möchte, malen möchte. Wie wird es sich klären? Ich habe den Text gelesen und kann mir schon einiges vorstellen, aber es geht mir merkwürdig: ich höre selten noch den Inhalt, ich höre es wie musikalische Stimmungen, die sich abwechseln, ergänzen und steigern, ich höre eine Herzensmusik, aus der Tiefe eines Mitgefühls. Ein Spottlied, um Maxen unglücklich zu machen, Trostensembles in guten Liedertönen, um sein Leid zu vereinsamen, Jagdlieder und Volkswalzer, um die Landschaft zu zeichnen — und nun bleibt Max allein, und ich sinke mit ihm in seine Leidstimmung, die nur einen Ausweg hat, Musik, die ihm auf den Lippen liegt. Eine Klarinette nimmt sich seiner an und leitet zu seiner Arie „durch die Wälder, durch die Auen", die sich noch in einer leichten französischen Sentimentalität gibt, da verdunkelt sich die Musik und jenes schaurige Tremolomotiv der Ouvertüre wird lebendig in Samiel, der vorübergeht — noch einmal gedenkt Max, deutscher und schlichter, seiner Agathe, da reißt ihn die Verzweiflung fort: das Synkopenmotiv wird zur Szene, das Klarinettensolo wird Gesang, „O dringt kein Strahl durch diese Nächte", es wälzt sich von seiner Seele, bis hinauf zum furchtbaren „Gott" über der wilden verminderten Septime, Samiel verschwindet, Caspar erscheint, und das Teuflische nimmt von ihm Besitz. Caspar singt sein verwegenes Trinklied mit den hohnlachenden Pickelflöten. Caspar singt seine große Arie, mit Aufgebot des ganzen Blas- und Paukenorchesters, das bohrende Motiv aus der Ouvertüre hat er sich geworben, die Pickeltriller bleiben ihm treu, er schließt den Akt mit seiner ganzen schwarzen Virtuosität, in der man nur von fern noch die Dämonie des Italieners erkennt, von dem er abstammt.

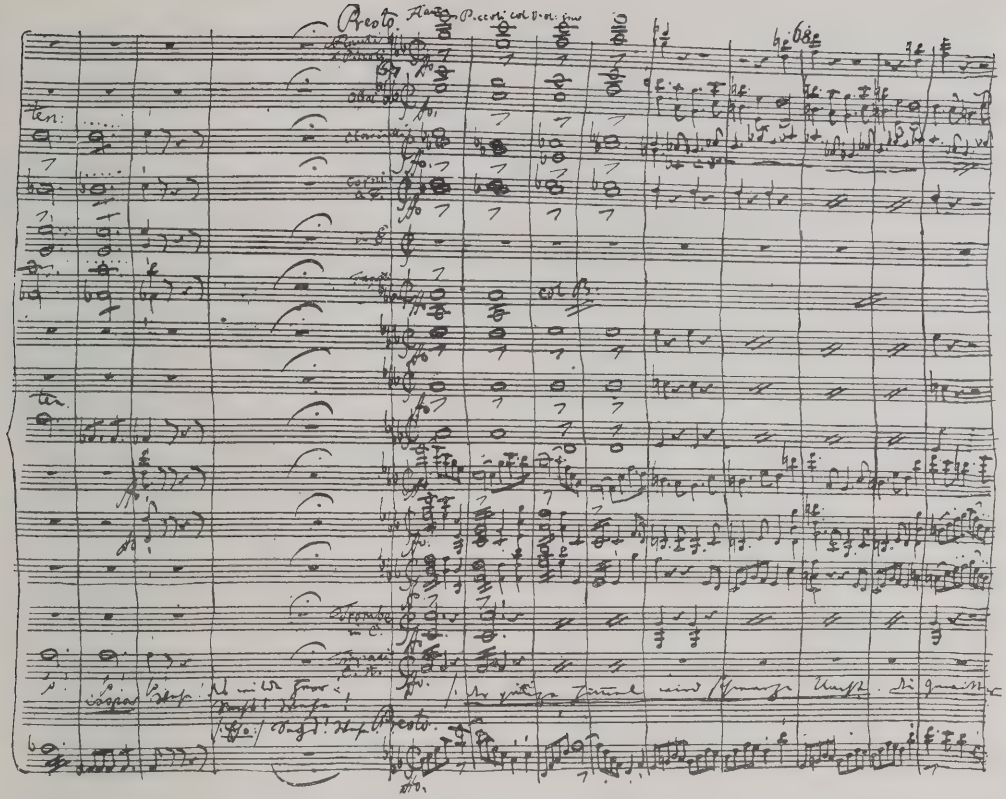
In der Pause überlege ich: was habe ich gehört? Zunächst ein pikfeines Orchester, das der geringsten Regung der Szene folgt und in jedem Takte, ohne Rausch und Überhebung, lebendig ist. Dann wenig Franzosentum

und Italienertum, das dachte ich mir gleich — wer diesen Stoff wählt, muß ihn deutsch nehmen. Da war Männergesangliches, Liedtreue und Waldesgeruch und das meiste so schlicht und einfach, wie diese Figuren sind. Fast Menschen, die wir kennen und denen wir die Musik vom Munde abzulesen meinen. Das ist neu, eigentlich. Es war so vieles Oper, was wir in letzter Zeit hörten, auch Romantisches. Aber hier ist irgendein Himmel aufgegangen, etwas Brüderliches, Beglückendes, Unverdorbenes. Ich freue mich auf Agathe.

Weber. Zeichnung von Hensel 1822

Und wirklich: leuchtet hier nicht Sonne? Das ist gut, Ännchen in sechs Achtel sich wiegen zu lassen; wie graziöse Einfälle sie hat, wie nett sich ihr Charakter absetzt gegen Agathe, die so sehnsüchtige Vorhalte braucht, so weiche Mollwendungen und so süße Melodien lang zieht über dem tanzenden Ännchen. Ännchen wählt sich für den schlanken Burschen, der gegangen kommt, einen feinen Polonäsentakt, das ist Webers Domäne. Sie macht es bezaubernd volkstümlich, nicht zu welsch, und Oboe und Cello halten indessen ein Liebesgespräch. Jetzt bin ich ganz in der Stimmung und kann die große Agathenarie kaum erwarten. Schön, wie die Klarinette ihr vorspielt: so wenig und herzlich, so ein Hauch innerer Musik. O, sie gleitet in Moll, sie öffnet das Fenster in die Mondnacht, die Oboe scheint sie versöhnlich in C-Dur führen zu wollen, da nimmt es ihre Stimme auf und führt es selig in H-Dur. Schön! Die Flöten bereiten es weiter und „leise, leise, fromme Weise" — auf vier gedämpften Violinen in E-Dur, ganz still und zart, und ganz, ganz tief aus dem Innersten beginnt eine Melodie so wundervoll und sternenklar, wie ich etwas Innigeres niemals bisher gehört habe. Eine Rezitativwolke auf Bratschen, noch einmal dieses himmlische E-Dur, nur noch einmal! Eine Bewegung in tiefen Streichern, Hornstöße — seine Schritte! Bewegung in allen Streichern — er ist's! Ein Zögern, ein Tutti, und die Marschweise bricht sich jubelnd Bahn, hier ist sie, die die Ouvertüre krönte, nach Fragen der Bläser, Fragen der Streicher, in seligen Akkorden und auf triumphierenden Solohöhen ist sie hier und durchstrahlt

uns alle. Ich bin so eingenommen von diesem weltumfassenden Stück Musik, die so groß ist, daß sie selbst die Virtuositär nicht ausschließt — ich finde mich im folgenden Terzett dadurch nicht ganz zurecht. Das erstemal habe ich heute das Gefühl, in einer Oper zu sein. Ich weiß nicht, die Charaktere des Max und der beiden Mädchen sind gut abgesetzt, aber doch etwas typisch; feine melodische Wendungen höre ich wohl, aber erhebt sich Disposition und Faktur über den Zeitstil? Gott, die Worte verstehe ich nicht, und schließlich, jede Musik saugt ihre Stimmung. Vor der Verwandlung sagen mir die Italiener, die neben mir sitzen, ihnen gefalle das Terzett gerade sehr gut. Ich antworte: um so weniger wird Ihnen, um so mehr mir gefallen, was jetzt kommt. Und in der Tat, ich habe von der Wolfsschlucht nicht zuviel erwartet. Sie scheint mir das Deutscheste und Romantischste an diesem Werk zu sein: denn sie ist symphonisch und malerisch, von einer märchenhaften Zwiespaltigkeit, nicht bloß, weil immer der eine spricht und der andere singt, sondern weil das Orchester mehr spricht und singt als sie alle zusammen. Ich kann mir denken, daß man später einmal die Dekorationen wieder noch mehr wird sprechen lassen als das Orchester. Das Maß, das unsere Aufführung darin hielt, fand ich lobenswert. Denn, so neu und sonderlich die Musik mir vorkam, klar und einfach war sie doch immer. Akkorde von Klarinetten und Posaunen, die Geisterchöre, die sich um ihr Fis drehen, das Zucken Samiels, die zerrissenen Figuren in zitternden, seufzenden, gezupften Streichern und in wehenden Bläsern, in schauerlichen Pauken und tiefen Bässen, Caspars Flötenlachen, die Hornstöße, die wallenden Nebel in Flöten und Streichern, die Erscheinung der Mutter in Holzbläserakkorden, der Agathe in reißenden Sechzehnteln der Flöten und Violinen, die Erinnerung an das Motiv von Maxens Arienschluß — das ist alles eine Galerie von Malerei, wie es die Musik noch nicht wagte, aber doch übersichtlich und scharf angeschaut, ohne jede sensationelle Zutat. Ich fand mich vor einem Märchen, aber nicht vor einem Rätsel, erst recht, da die sieben Kugelgüsse von selbst ihre Bilder der Reihe nach riefen: erst die schleichende Trillerfigur mit den pickenden Vögeln, dann der stoßende Eberbaß, dann die Sechzehntelwogen des Sturms, dann die Galopptriolen, dann die wilde Jagd mit den vier Hörnern in drei Stimmungen, dann die Gewitterflammen, in denen ich das tobende C-Moll-Motiv der Ouvertüre wiederfand und endlich der große Zusammenbruch im plötzlichen Fis-Moll. Wie schrecklich und doch schön war das! Ich hatte in Paris einmal Campras Tancred gehört, wo auch ein solcher Zauberwald mit schweifenden Dämonen vorkommt — sie benahmen sich recht pastoral und fugiert. Jetzt wußte ich, daß eine neue Epoche angebrochen war.



Webers Handschrift: Freischütz

Und doch, wenn ich geglaubt hatte, den deutschen Schwerpunkt der Oper in diesem halbsymphonischen Zwischenspiel zu finden — ich mußte mir sagen, die kostbare Kavatine der Agathe im nächsten Akt, mit dem obligaten Cello, war es nicht doch noch deutscher, so rein und innig und musikergeben singen zu dürfen? Wie das vom Herzen geht und zum Herzen kommt, man kann es nur mit diesen einfältigen Worten sagen. Ännchen mit dem Kettenhund will ich nicht so verteidigen, Weber schrieb es für unsere Demoiselle Eunike erst kurz vor der Aufführung, die Solobratsche dabei ist fast eine Parodie auf das Solocello der Agathe, aber in aller Virtuosität der seconda donna leuchtet doch auch manchmal ein deutsches Lichtchen: wo die „trüben Augen" das drittemal kommen, ist es zu süß zu hören, und die „ros'ge Hoffnung", die dann auf dieselben Töne kommt, paßt eigentlich noch besser. Was soll ich von dem Jungfernkranz schwärmen? Ich fühlte, daß dies eine deutsche Volksmelodie werden wird, und bewunderte doch den Musiker in dem feinen Nachspiel. Ich fühlte, daß der Jägerchor der schönste, der grünste aller Jägerchöre bleiben wird, und bewunderte doch seinen raffinierten Takt und Satz. Das Finale hörte ich ruhigeren Gemüts an. Die

naiv gläubigen Chöre, das süße Erwachen Agathes, der böse Tod Caspars mit dem Samielmotiv, Maxens treue Ehrlichkeit, die Attitüde Ottokars und das verdeutschte Operpriestertum des Eremiten schienen mir das Werk angemessen zu Ende zu führen. Einzig in Erinnerung blieb mir ein kurzes Motiv des hohen Fagotts, das in wenigen Noten einen wunderbar verdichteten Ausdruck enthält und immer, wenn es wiederkehrt, uns fragen will: lebt die deutsche Seele? Doch die Oper eilt zu Ende. Eine schöne Flötenmelodie hält uns noch einen Augenblick zurück, eine italienisch brausende Kantilene will uns — was ist das? Aber schon strahl wieder das jubelnde Marschthema der Agathe und führt zu demselben Schluß, zu dem uns vor wenigen Stunden die Ouvertüre führte. Ich bin durch das unerwartete Brio etwas aus dem Kontakt gebracht. Plötzlich scheint mir auch dieses Marschmotiv an die Manier Spontinis zu erinnern, Spontini, der drüben im Kgl. Opernhause residiert. Aber nein, ich weiß jetzt, welcher Partei ich angehöre. Ich weiß, daß heute abend das deutsche Volk seine erste Oper gewonnen hat. Merkwürdig, in diesem Hause, das der geniale Klassizismus Schinkels baute. Ich sehe in der Freischütznacht noch einmal hinauf zu diesem Bau, der heut öffentlich wurde wie diese Oper! Wirre Gedanken wälzen sich in meinem Kopf. Spontini, Schinkel, Weber — es lebe die deutsche Seele!

Sie lebt jetzt. Können wir uns heut noch die Umwälzung vorstellen, die in den musikalischen Köpfen jener Zeit vor sich ging? Der Freischütz fand Widerspruch: bei E. T. A. Hoffmann und bei Spohr, die vor ihm versucht hatten, so etwas wie romantische Opern zu machen, bei Zelter, aus Konservativismus — aber er setzte sich gegen Neid und Reaktion als eine Kunst durch, die mir der Volkstümlichkeit Revolution verband, eben weil diese Revolution die des Volkes war. In Paris gab man ihn erst als Kuriosität in einer Verunstaltung im Odéon, unter dem Titel Robin des Bois. Dann kam er in die Große Oper, im allgemeinen unverändert, nur mit Einlagen Weberscher Tänze, die Berlioz schließlich zugestehen mußte: er hatte die Komposition der Rezitative übernommen, die das Gesetz dieses Instituts verlangte — und die Pariser rochen hier ein Wild, das sie goutieren mochten. Beethoven aber sagte: „Das sonst weiche Mannel, ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut. Nun muß der Weber Opern schreiben, gerade Opern, eine über die andere, und ohne viel daran zu knaupeln. Der Caspar, das Untier, steht da wie ein Haus. Überall, wo der Teufel die Tatzen reinstreckt, da fühlt man sie auch." „Da bist du ja, du Kerl! Du bist ein Teufelskerl. Grüß dich Gott!" — so empfängt er ihn, als er zur Einstudierung seiner Euryanthe nach Wien kommt.

Der Wiener Direktor Barbaja, derselbe, der Rossini in Neapel machte, hatte sie bei ihm bestellt. Die reizende Henriette Sontag wartete seiner als erste Euryanthe; vielleicht die hübscheste Sängerin, die je gelebt hat, mit einer lieblichen und schalkhaften, aber kleinen und bedeckten Stimme, die sich mit einer klugen mezza voce hilft. Für Mozart reichte sie nicht aus, die deutsche Romantik aber lag ihr ebenso wie Rossini, den sie in Berlin im Königstädtischen Theater, wo die italienische und französische Spieloper gepflegt wurde, einführte. Eine seltene Holdseligkeit ist um ihre Erinnerung. Damals, 1823, war sie siebzehn Jahre. Gewiß verhalf sie der Euryanthe zu dem momentanen Erfolge, der so wenig anhielt, wie diese Oper bis heute nicht populär werden konnte. Wieder ist es ein romantischer Gesinnungsgenosse, der sich dagegen ausspricht: Schubert. Zelter zieht sie dem Freischütz vor, trotz aller künstlichen Lebhaftigkeit, dem Gesuchten, Gepritzelten, aus feinen Häppchen Zusammengesetzten — den Fleiß lohne sie nicht. Beethoven sagte nach der Aufführung: „Das freut mich, das freut mich! So muß der Deutsche über den italienischen Singsang zu Recht kommen!“ Was ist nun mit der Euryanthe?

Man hat sie die Wasserscheide der deutschen Oper genannt, und man kann kein besseres Wort finden. Einiges in ihr läuft zurück, anderes vorwärts, und sie wurde die Grenze der alten und neuen Zeit, mit allen Schwierigkeiten, die so ein Übergangszustand mit sich bringt. Die prachtvolle Ouvertüre, die aus Themen der Oper schwungvolle Ritterlichkeiten, geheimnisvolle Ahnungen und selige Gefühle in einen einheitlichen Rahmen spannt, zeigt Webers Wünsche: diese drei Dinge reizten ihn, aber als Drama sah er sie noch nicht genug zusammen. Er fühlte sofort das Mißliche und half sich gleich mit Strichen, aber das machte es nicht. Später hat man die Unklarheiten der Situation durch Traumerscheinungen des unglückseligen Paares Udo und Emma zu retten versucht. Aber das Unglück lag tiefer. Weber hatte einen unreparierbaren Mißgriff getan, indem er dieser armen Helmine von Chezy, die ihm aus ihrer gelehrten Vergangenheit den Euryanthestoff empfahl, seine Ausarbeitung überließ. Er sah nur die Reize für seine romantische Musik, aber die Unmöglichkeiten des Textes sah er so wenig, daß er sie durch die Erfindung jenes Geisterpaares, das die Oper zu seiner Erlösung braucht oder vielmehr mißbraucht, nur noch verschlimmerte. Im altfranzösischen Original erblickt Lysiart heimlich ein Veilchenmal, das Euryanthe unter ihrer rechten Brust hat; indem er es verrät, glaubt er ihre Treue zu verdächtigen. Aber der Deutsche wollte solche Galanterien nicht, er brauchte

Erlösungsmotive und Geisterweben für schöne Sordinengeigen, und so ward die schreckliche Emma mit ihrem Ring, der sich nach Tränen der Unschuld sehnt, geboren und stört die ganze Oper, indem sie die Leute zu Narren macht. Dabei ist etwas sehr Wunderbares: daß einst ein Fluchring noch in der deutschen Oper eine sehr wichtige Rolle spielen sollte, und daß diese Intrigantin Eglantine, die ihren verehrten Gatten zur Schlechtigkeit reizt, in einer sehr berühmten Figur einst wiedererstehen sollte, überhaupt dieser ganze Kampf eines reinen Paares mit einem bösen Paare — doch von diesem Wunder ahnte Weber noch nichts. Wagner hat die Euryanthe zur Brücke genommen, und dann blieb sie verlassen, so oft auch feine Musiker zu ihr hin spazierten. Jetzt lesen wir mit einem mitleidigen Verständnis Webers programmatische Ausführungen zu dieser Oper, das Schreiben an den Breslauer Musikverein oder den Brief an den Leipziger Musikdirektor Präger: es sind nicht die präzisen Forderungen Glucks oder Wagners, es ist ein Schwanken zwischen ästhetischer Synthese, Ehrlichkeit des Künstlers und Sängerkonzession. Wasserscheide.

Die rückläufigen Wasser der Euryanthe sind leicht zu erkennen, es sind gewisse französische oder italienische Prägungen und Formen, die der Autor aus dem Zeitgeschmack nicht erlöste. Die Romanze Adolars von den Mandelbäumen ist flau pariserisch, aber sie erhält ihr Kolorit durch das Orchester, das geteilte Celli mit Fagotten und Bläser und Hörner mit Bratschen verbindet. Das Duett der beiden Frauen wird virtuos, von einer italienischen plötzlichen Freudigkeit, die als Psychologie unmöglich ist. Das erste Finale leidet unter ähnlichen Italianismen an seinem Stil, und selbst die reizende Phrase der Euryanthe über dem fröhlichen Chor bleibt, genau besehen, nur ein Tonspiel. Das zweite Finale hat schlimmere Äußerlichkeiten. Adolars unvermittelte Wiederholung seines Bau-auf-Gottmotivs, Lysiarts malerische Passagen, plötzlich wieder der Ausbruch Euryanthes mit allen Blechbläsern auf Streichtremoli, das sind die künstlichen Forciertheiten, die eine unmögliche Szene retten sollen, aber bei allen Anstrengungen des Orchesters zwischen Wahrheit und Gewöhnlichkeit, Ausdruck und Typ keinen rechten Weg finden. Jede der vier Figuren hat gelegentlich so viel Reaktion als Fortschritt im musikalischen Leibe, und wir müssen sie zerreißen, um sie zu beurteilen.

Der Fortschritt besteht vor allem im Gefühl der szenischen Einheitlichkeit, das über das hergebrachte Nummernschema, mehr noch als im Freischütz, hinausgeht und bindet, was zu binden ist. Diese Oper ist durchkomponiert, die einzige, die Weber so machte. Das leitmotivische, das musikalische Erinnerungsbild ist ihm notwendiger als je. Das schöne Motiv

der schrecklichen Emma, das Liebesmotiv, das Motiv der Eglantine ist alles schon ziemlich fest geworden, wenn auch nicht immer obligatorisch: wo der gestohlene Ring der Emma gezeigt wird, regt sich nichts Motivisches, aber wo im Walde Euryanthe vor dem König den Verrat der Eglantine erzählt, taucht diese im Orchester auf. Viel zwingender, viel musikalisch ergiebiger erscheint ihm die ausdrucksvolle Durchbildung alles Rezitativischen, das jetzt einen bedeutenden Raum einnimmt. Wie sich Adolar und Lysiart zuerst um Weibertreue streiten, das schafft ironische, feierliche, ergebene, ängstliche Akzente, Trotzfiguren, Ehrfiguren, bis zu dem plötzlichen Ces-Dur auf „Gottesgericht", die die neue deutsche nachdrückliche Operndeklamation herrlich vorbilden. Die naturalistischen Einwürfe des Chors, die melodischen Abstürze der Eglantine in ihrer großen Arie, der aufsteigende Trotz Lysiarts vor ihrem Verrat, alle die Wendungen der rezitativischen Sprache auf ein unvermitteltes Dur, die Hinaufführungen auf schreiende verminderte, auf drängende einfache Septimen, so daß jedes wichtige Wort seinen charakteristischen Harmonieakzent bekommt, und alles süße Absteigen in der ewig schönen Vorhaltkadenz — es ist die Schule Wagners geworden. Sagt der Text „O ewger Qualen Hyder" oder „Säuseln in Lüften, schmelzendes Ach", so hören wir nichts — aber heißt es „Heil, Ehre, Leben" oder „Mit Gott will ich den Kampf bestehn", so grüßen wir sofort auch hier Lohengrins Vorläufer. Der Freischütz achtete den deutschen Geist mehr als die deutsche Sprache. Euryanthe ist deutsch in der Musik, wo sie aus der gehobenen Sprache und aus dem verdichteten Gefühl quillt. Diese schmiegsamen Weberschen Wendungen der melodischen Linie, die wie aus Liebe zu den gleitenden Harmonien, aus Umfassung des schönen Körpers der Tonalität geboren scheinen, ganz ergeben in die Empfindung und ganz wahrhaftig im Bekenntnis, sie durchziehen diese Oper wie ein vorahnender Glanz kommender deutscher Melodie. Das ritterliche Motiv „Ich bau auf Gott", die Lieblichkeiten des Friedens- und des Landchors, die Schmerzlichkeiten am Schluß der ersten Eglantinenarie, Adolars Gottergebenheiten, vor allem seine große Arie „Wehen mir Lüfte Ruh", von den Bläsern mit der Bratsche stimmungsvoll eingeleitet, dann so rührend rhythmisch abgesetzt mit den zarten melodischen Fragen auf „seliger Zeit" und „süßestes Leid" und endlich so schwungvoll hinströmend in der berühmten Allegromelodie, und ein wundervolles Gegenstück dazu, wie eine ängstliche Taube, die Kavatine der verlassenen Euryanthe, von Fagott und Streichern koloriert — Impressionen von Melodie sind darin, die dem Gefühlsbilde im Augenblick folgen. Aber es gibt eine ganze Reihe von geschlossenen satten und farbigen Musikbildern oder Stimmungsszenen, die man als der Euryanthe nehmen und als Muster

kommender Opern hinstellen darf. Die gefürchtete Emma hat einen mystischen Chor von vier gedämpften Soloviolinen auf tremolierenden hohen Streichern und Flöten (in der Ouvertüre sind es acht Soloviolinen), in schwebenden, wallenden Harmonien, mit herabsinkenden klagenden Terzen, die eine neue Welt musikalischer Romantik enthüllen. Die große Lysiartarie mit den scharfen Vorhalten von unten, dem langsameren Mittelsatz, der dämonischen Gewalt dunkler Wutakzente, den rollenden Zweiunddreißigsteln unter eisenharter Melodie blieb ein Vorbild schweren deutschen Intrigantengesangs. Der Schwur der beiden Rachepersonen, durch Oboen, vier Hörner, drei Posaunen und Pauken gemalt, in einem Rhythmus, der sich des italienischen Einschlags nicht zu schämen brauchte, stand auf dunklerem Grunde als alle französischen Schwüre. Von einer transparenten, monophonen Schmerzlichkeit ist Adolars Klage im letzten Akt, in die trüben Lüfte gehaucht. Und jauchzend in aller Volkstümlichkeit ist das Liebesduettmotiv, von einer deutschen naiven Schlichtheit, in aller Breite parallelgeführt, wonnevoll in seine Anfänge zurücksinkend, und in seinen Schluß verhauchend, die Apotheose der grundehrlichen Sext und Terz, zu der das Cello harpeggierend seine Farbe gibt. Das ist alles sehr schön und innerlich musikalisch. Viel herzlicher als der Ritter- und Liebeston französischer Autoren. Selbst in den symphonischen, choristischen, episodischen Milieus waltet ein feinerer Geist: der Ernste Reigen ist kein Ballett, sondern Szene, der Jägerchor mit den vier Hörnern und der Baßposaune ist so apart rhythmisiert, der Maienchor ist eitel Sonne und Lebenslust, und die Hochzeitsmusik zu dieser schlechten Hochzeit hat nicht das falsche Getue Meyerbeerscher Feierlichkeit, sie ist absichtlich widerspenstig und von einem scharfen Bühnenbläserchor begleitet. Denn das Orchester ist der treueste Dolmetscher aller dieser in einem schlechten Drama gebundenen guten Musik: es gibt jedem seinen Spiegel, in hundert oft gerühmten Schönheiten, die nichts als Wahrheiten sind, der Rache ihre teuflischen Bläsertriller, dem Schlangenkampf die Windungen der Bässe und Posaunen, und der Glöckchenarie Euryanthes den süßen Trost abwechselnd sich neigender zärtlicher Holzbläser und Celli.

Oberon

Der arme Oberon! Das war nun der letzte Operngedanke Webers. In Drury Lane wurde ein anderer Oberon gegeben, mit einer Pasticciomusik von Mozart, Winter, Cherubini — den hatte er in Covent Garden zu besiegen. Sein englischer Textmacher hatte ihm ein Stück geliefert, aus

Wieland und Shakespeare zusammengeschustert, das die reine Automatie von Figuren und Dekorationen war, keine Spur von Seele. Man sagte ihm, die Engländer wollten es so. Eine Liebesszene war nicht darin, vielleicht wollten die Engländer auch das. Wie schrecklich war das alles. Er machte es in London fertig und nahm allerlei aus eigenen alten Sachen hinein, auch die Rossinimelodie, die Rezia im ersten Finale singt, das war sicher für die Engländer. Er wollte es dann für Deutschland richtigstellen und auch den erdrückenden Dialog herausbringen. Er starb. Manche haben es zu bearbeiten und zu retten versucht, jetzt Gustav Mahler, früher Franz Wüllner, der die leitmotivischen Beziehungen pflegte, umstellte, kürzte, hinzufügte, fast nur nach Weberscher Musik — es wäre um vieles zu schade gewesen!

Besonders die Elfen- und Meermusik. Im selben Jahre, 1826, erschien Mendelssohns Sommernachtstraum-Ouvertüre. Dieses Jahr wurde ein Elfenjahr, auf alle Zukunft fortwirkend. So genial die Erfindung des siebzehnjährigen Mendelssohn war, Webers Einfälle waren doch noch sprühender. Mendelssohn bewegt sich in einem flotten Gleichmaß etüdenhafter Mechanik, Weber reißt, huscht, hüpft, kitzelt. Die einsamen Hornrufe, die hohen gehaltenen Bläserakkorde, die fliegenden Bläserketten, die Signale der Trompeten, der Pauken, die überschüssige Rhythmik des Puck (Berlioz hat in A travers chants eine reizende Abhandlung über die Oberonrhythmik), dann die Traulichkeiten der Elfenchöre, des Schiffquartetts, des Meermädchengesangs, die Drolligkeiten des Sturmzaubers und seine Ebbe im Orchester, das löste in ihm eine Fülle musikalischer Reize aus, musikalischer Entdeckungen, die die Bühne eher lockte als die bloße Schauspielouvertüre. So lockten auch die orientalischen Szenen eine Rhythmik, die sich von Originalmelodien anregen ließ, aber so schelmisch-tölpisch geriet, daß sie zu den Elfenreigen einen bewußten Gegensatz bildete. Erlaubte es das Libretto, so wurden sogar innerhalb der bürgerlichen Sphäre des gewöhnlichen Gesangs solche Kontraste hingestellt. Da sind manche nette melodische Mittelsätze in den wenig erfreulichen Ensembles, da ist die berühmte schmelzende Hüonmelodie, da ist Fatimes Schäkern im Stile der Comique, da ist Rezias deutsche Kavatine, mit der schönen Ges-Dur-Weiche gegen den Schluß in F-Moll und dem verständnisvollen Zuspruch der sich ablösenden Instrumente, da ist vor allem das berühmteste Konzertstück der Oper: Rezias große Ozeanarie. Eine innere Landschaft wurde hier festgelegt, die zwischen italienischer Leidenschaft und Haydnscher Malerei romantische Visionen schuf: stilbildend für ein Jahrhundert. Breit umspannt Akkord und Stimme das Meer in Es-Dur, über dem C-Moll-Sturm wirft der Gesang seine Schleuder, zerrissene Horn- und Fagottläufe kriechen durch wallende Achtel, ein Licht blinkt, in keuchendem Ansturm

geht es nach C-Dur, eine hohe Violinterz, die Sonne erscheint in einem breiten Trompetenmotiv, einem siegfriedischen Motiv, über synkopierten Harmonien, das Auge (diese sehende Stimme) schweift weit im Lichte über den Horizont, erkennt das Schiff, und ruhig segelt's seinen Pfad in langgewellten Quartsexten zum vollen G, das erwartend in hohem Geigentremolo zittert, es wird die Terz von Es-Dur, und Rezia jubelt dahinein, von schäumenden Skalen gerissen, von den Hüon-Terzrufen berauscht, ihre orgiastische Melodie „mein Hüon, mein Gatte", selig ihres virtuosen Soprans. Warum ist es nun nicht Hüon, nicht sein Schiff, seine Sonne — verfluchter englischer Textmacher, warum sind es Seeräuber und diese ganze Musik war Märchen? Nun Weber schreibt zuletzt die Ouvertüre, in die er diesen Jubel unverantwortlich setzte, wie unverantwortlich ohne Ausnahme die anderen Motive der Oper. Die Ouvertüre nahm ihre Rache. Sie blieb unsterblich.

Spohr

Jedes Kunstwerk erhält ein gewisses Maß seines Wertes durch seine Nachfolger. Daß Weber trotz Wagner blieb, zeigt seine Eigenkräfte. Daß Spohr fast unterging und Marschner so ziemlich, zeigt ihre Schwäche. Versetzt man sich in ihre Zeiten, so klingt Rührendes und Echtes aus ihrer Musik, und die Opern locken geheimnisvoll wie ferne Märchen, die, keusch um unsere Liebe werbend, in ihnen allen zu ruhen scheinen, zu blicken, zu flehen! Aber die Nachfolge hat ihre Texte kindisch gemacht und ihre Musik zu typisch. Ist es noch möglich, zum „Faust" Spohrs ein Verhältnis zu gewinnen, wie es seine frühe Zeit, 1816, hatte? Dieser Faust, der von seinem literarischen Majorate nur einige Äußerlichkeiten übernahm, bekurt zwei Weiber, eine naive und eine üppige; nachdem er unter Führung des intriganten Mephisto allerlei Opernunheil angerichtet hat, versinkt er durch einen harmlosen Walpurgiszauber in die Hölle, mehr Opern-Don Juan als Dichter-Faust. Spohr behandelt ihn musikalisch nach demselben Muster. Er schwankt zwischen Italien und Deutschland, er entscheidet sich für das Ideal Mozarts. Seine Führung ist durchaus anständig, sein melodischer Sinn sehr entwickelt, an zarten Details und dämonischen Akkorden fehlt es nicht, aber für ein Drama ist es zu wenig. In der Jessonda, 1823, traten seine musikalischen Qualitäten noch besser hervor, und dieses Stück hat sich schüchtern bis heute gehalten. Der Text, der die Liebe eines Portugiesen zu einer dem Holzstoß geweihten indischen Witwe darstellt, ist von dem viel librettierenden Gehe ganz hübsch gemacht worden — Weber hätte darüber froh sein können.

Spohr komponierte es herunter, wieder ohne Bühnengefühl, aber, daß es recht schön wurde, voll fließender weicher Musik, nur noch wenig italienisch, auch nicht mehr zu mozartsch, eher manchmal schon schumannsch: mit einer hingebungsvollen und zärtlichen violinhaften Lyrik, die vielleicht die Keime der Trivialität enthält, doch von einer außerordentlichen musikalischen Wärme ist, blühend in der Melodie, die das Wort umschmeichelt, fein gewebt in den Ensembles, gar herzlich in manchem Zwischenspiel des Orchesters und in reichlichen motivischen Erinnerungen, edel im Ausdruck, auch in den Rezitativen, verliebt in sentimentale Septimenvorhalte, in den Kriegerchören und zierlichen Tänzen sogar nicht ohne Tempo. Es gibt musikalische Wendungen darin, die man nicht vergißt; im kontrapunktischen Duett des zweiten Liebhabers, mit dem Priester, in den Bajaderengesängen, in der Staatsarie der Jessonda, in der Kriegspolonäse des Portugiesen, in dem blumigen Duett Jessondas mit ihrer Schwester und in deren minnigem Duett mit ihrem Nadori, vor allem in dem wunderhübschen Terzett dieser Drei, da Nadori, statt die Witwe zum Tod zu führen, sich in ihre Schwester verliebt und das schöne Leben über das starre Dogma siegt. Man hängt sehr an diesen Partien, wenn man sie wieder einmal durchnimmt, sie strömen Musik aus, aber in der persönlichen Erinnerung werden sie süßlich und fad, wie in der Erinnerung der Geschichte. Das romantische Klischee schleift sich schneller ab als das klassizistische oder buffoneske. Es arbeitet zuviel mit der geölten Phrase, der gestempelten Innigkeit, die um so gefälliger wirkt, je konturloser und schattierter, je gewohnter und allgemeiner ihre gegossene Form ist. Die späteren Opern Spohrs sind ganz in dieser Art. Ich las den Berggeist, weil ihn etwas Ähnliches schon in seiner Jugend interessierte — Körner hätte ihm beinahe einen Rübezahl gemacht, doch zog er es vor, in den Krieg zu gehen und für eine höhere Sache sich zu opfern. Der Berggeist, von Nibelungen und Blumenmädchen umgeben, holt sich ein Menschenweib, aber es ist ihm versagt, Liebe zu wecken. Die Musik plätschert vorüber, warm und angenehm. Alberich schlug ihn leicht nieder, nachdem ihn schon Hans Heiling verwundet hatte.

Marschner

Der Dämon, der sich seines unterirdischen Wesens bewußt ist und in allem Überirdischen kein Glück hat: das wurde der Operntyp Marschners. Alles, was sich von ihm gehalten hat, reduzierte sich darauf, es blieb seine Signatur, weil es sein Neues war: der Intrigant ist nicht schlecht an sich, wie es der Caspar noch war, sondern er weiß es, ja er leidet darunter

und wird gefühlvoll. Der Vampyr ist nur böse, weil er muß; der Templer nur, weil er es geworden ist; Hans Heiling nur, weil das Gute, das er möchte, ihm nicht gelingt. Erst der Fliegende Holländer sollte auch von diesem Leiden erlöst werden. Merkwürdig: Marschners Leben und Charakter selbst nimmt sich, von fern gesehen, wie ein dunkler Spiegel davon aus. Er leidet an seinem Wesen, an seiner Liebe, an seinem Amte, an seinen Prinzipien, an seinen Werken, und immer arbeitet das Schicksal seinen Erlösungen entgegen. So musikhaft und klingend tönereich sein Inneres ist, eine sympathische Natur ist er nicht zu nennen, er ist zielbewußt ohne Größe und betriebsam ohne Liebenswürdigkeit, ein deutscher Lieder- und Chorsänger, in dem dennoch nichts Menschliches uns überwindet. Vier Frauen hat er übernommen, Emilie und Franziska so so, Marianne als gute Sängerin und Therese als schwärmerische Liebe des Alters, die er in Briefen voll arienhafter Gefühlsseligkeit besingt. Beamtet sitzt er als Hofkapellmeister die längste Zeit seines Lebens in Hannover, doch ohne genügende Achtung und ohne genügende Löhnung, zuletzt verbittert und verfallen, wie ihn Rodenbergs Memoiren schildern, mit dem grünen Schirm über den schlechten Augen neidvoll zum Theater hinüberblickend, aus dem Lehnstuhl am Fenster. Neue Ideale, neue Kräfte kamen, einst hatte er in Deutschland allein geherrscht — was wollte dieser reklamesüchtige Wagner? Hatte er selbst nicht einst einen Aufruf erlassen an deutsche Dichter und Musiker? Hatte er nicht weidlich die Italiener bekämpft? Und doch hörte er, daß er Bellini nachmache, und sah er, wie Oper für Oper von ihm abfiel, dies reizende Musiklustspiel Bäbu und Falkners Braut und Adolf von Nassau und Austin, und noch aus dem Grabe vernahm er die Stimme des Predigers, der ihn als Atheisten brandmarkte, und versank zurück in seine Unterwelt.

Neulich sah ich den Vampyr wieder einmal und war erstaunt, wie verblaßt er ist. So fade ist die Musik. Vielleicht das dritte Bild mit den Dorftänzen, dem Lied der Emmy und der Romanze vom bleichen Mann, die Episode der geschwätzigen Suse im guten alten Buffostil, auch die große Aussprache des Vampyrs, in der er sein eigen Los dem Aubry schildert, das hat noch Reiz und Gefühl, aber sonst ist es nicht zu retten. Die Doppelseele des Vampyrs, der sich vom Blute der Bräute nährt und doch sein Schicksal beklagt, geht uns musikalisch nicht ein — er gießt die Verführungslust in eine große Arie, und es muß ihm doch zuwider sein. Hier ist Deutschtum und Italienertum als Empfindung so gespalten, wie als Stil der ganzen Oper. Die romantische Melodie muß aus Lied und Inhalt fließen, wie die italienische aus der Kehle und der Form floß, das sind grundsätzliche Unterschiede. Der Vampyr singt gemischt, Emmy deutsch, Malwine italienisch, das stört alle

seelischen Möglichkeiten: denn der romantischen Oper können wir nur glauben, was das Kind in uns glaubt. Ist dieser Text des Schwagers Wohlbrück ein Märchen? Dazu ist er zu sehr Theater. Ist er Theater? Dazu ist er zu unwahrscheinlich. Wenn Aubry weiß, daß nur das Mondlicht des Vampyrs Wunden heilt, warum stößt er ihn nicht ohne Mondlicht nieder? Seine unmögliche Mitwisserschaft verzögert das Finale ins Unerträgliche.

Marschner. Nach dem Leben gezeichnet und lithographiert von Fricke

Dieselbe musikalische Situation legte Schwager Wohlbrück dem Text von „Templer und Jüdin" unter: der Tenor, dort Aubry, hier Ivanhoe, rettet den unschuldigen Sopran, dort Malwine, hier Rebekka, vor den Nachstellungen des Baritons, dort des Vampyrs Lord Ruthwen, hier des Templers Guilbert. Das dramatische Gewebe machte er zum Teil schlechter und vernichtete dadurch viel von der Lebensfähigkeit der Oper, zum Teil besser und führte Marschner so zu seinen ersten gelungenen großen Ensembleszenen. Das Schlechte besteht in dem unaufgelösten Chaos der aus Walter Scotts Roman übernommenen Szenen und Figuren, die mit der musikalischen Situation nichts zu tun haben und besonders am Anfang uns gräßlich verwirren, zumal der Gebrauch der Worte überall von einer kindischen Unbeholfenheit ist, die nur einen deutschen Romantiker nicht stören kann. Der deutsche Romantiker hat Musik genug im Leibe, um sich auch auf das schwache Wort zu stürzen, wenn er es mit Gefühl und Schönheit tränken kann. Von den Liedchen des Narren oder des weinseligen Einsiedlers spreche ich nicht, sie gefielen damals am meisten, sie stachelten auf, und der Refrain ora pro nobis, mit dem der zechende Mönch seine harmlosen Satanismen schließt, führte sogar zu Verboten. Heute ist das Nebensache geworden, wie alle Konzessionen an das liberale Publikum, wie alle Italianismen und Virtuositäten, von denen auch dieses Stück noch wimmelt. Was uns interessiert, sind die romantischen Ehrlichkeiten und Einfachheiten, die Geständnisse der Musik: die Reinheit des Gebets der Rebekka, der Schwung der Ansingungen von Richard Löwenherz, das schumanneske Lied auf das „stolze England", der sächsische Schlacht-

gesang in Kraft und Würde, alle die feinen gemütvollen Züge der Melodie, bei Ivanhoes erster Wendung an Rebekka, bei Rebekkas Erinnerung an den Vater, bei Ivanhoes Ansprache an den König, viel wichtiger für die kommende Linie der deutschen Oper als die ganze berühmte Templerarie. Auch die beiden großen Ensembles, die Gerichtszene und die Turnierszene, können wir heute nicht mehr anders als von Wagner zurück sehen. Rebekka, der Hexerei angeklagt, hat sich wie Elsa einen Kämpen zu suchen, der im Gottesgericht für sie eintritt. Das führt zu schönen traurigen Volkschören, zu wundervollen Gottanrufen, zu der weit verflochtenen wiegenden Neunachtelmelodie „Laßt den Schleier mir", aber alles ist auf den Wohlklang der Musik gemacht, im Tempo wird der Geschmack der Zeit nicht verletzt, das Wort wird naiv in die Melodie gespannt, und wenn wir es mit der Situation im Lohengrin vergleichen, sehen wir doch immer den Musiker, der aus der Erziehung der Mode eine reiche Tonfülle in die Szene schüttet, gegenüber dem Dramatiker, der aus der Wahrheit des Ereignisses die Wahrheit seiner musikalischen Phantasie bildet und kontrolliert. Bei der Turnierszene ist der Vergleich noch dringender. Die Sonnenschatten senken sich, Rebekka steht in letzter Erwartung, der Feind wirft ihr den Buhlen vor, Ivanhoe erscheint als ihr Kämpe im äußersten Augenblick, er besiegt den Kläger im Waffengang, — Marschner schwankt zwischen der solennen Oper, in deren Stil der Chor den ankommenden Ivanhoe begrüßt, und einer gewissen legendarischen Naivität, die in des Helden Trompetenglanz, in Rebekkas Holzbläserklagen, in Guilberts fast burleskem Wahnsinn einfach getroffen ist. Das Visionäre fand Wagner dazu und damit erst die innere Bindung dieser Situation, die Märchen und Theater zu verschmelzen hat. Halevys Jüdin ist starke Szene, Marschners Jüdin innere Musik, Wagners Lohengrin beides in einem. Aber der Quell blieb Euryanthe.

Den Text zu Hans Heiling hat nicht mehr Schwager Wohlbrück gemacht, sondern der Dramaturg und Bariton Eduard Devrient, derselbe, der dann bei der ersten Aufführung in Berlin die Titelrolle sang. Er hatte ihn Mendelssohn eingereicht, der sich aber für diese schwache bleiche Figur nicht sehr erwärmen konnte. So schickte er ihn, zunächst anonym, an Marschner, der Feuer fing. Das war sein Typ, auf Reinkultur gebracht, der rivalisierende Tenor zum Klischee heruntergedrückt, der unschuldige Sopran eine saubere Volksmaid und der intrigierende Bariton ein Sohn der finsteren Erde, der zum Licht will, die Treulosigkeit der Geliebten und aller Menschheit erfährt und schließlich gern wieder in die Unterwelt zurückkehrt. Es war scharf umrissen, und es gab Gelegenheit zu einem klaren Konflikte und zu wirksamen Milieus, sowohl bei den Erdgeistern und der Mutter-Königin,

die für unser Gefühl sogar zu unmittelbar in die Handlung eingreifen, als bei dem naiven, bald vergnügten, bald ängstlichen Volke. Marschner war gut inspiriert und schuf sein Bestes. Gleichwohl fühlen wir heute, nach Wagner, die starken Inkongruenzen. Kann man die romantische deutsche Musik mit einer Landschaft vergleichen, die aus der Empfindung für tönende Werte auch ihre Formen gewinnt, in Sonne und Gewitter alle Düfte der Erde sichtbar in Farben aufsteigen und die Stimmungen der Atmosphäre symphonisch über Wasser und Berge aufklingen läßt, so würde man in dieser Landschaft deutlich die überlebten Reste alter Schulanschauungen und künstlicher Staffagen von den quellenden lyrischen Schönheiten reiner Natureindrücke unterscheiden. Ein Vorspiel in der Erde beginnt die Oper, voller Herzlichkeiten, in einem Zuge ohne Dialog komponiert, es folgt dann erst die Ouvertüre, die nach akademischem Rezept gearbeitet ist: das bricht die Stimmung. Heilings große Arie erscheint bei aller Bedeutung künstlich in Form und Bühne gebracht, aber plötzlich leuchtet aus ihr ein echt Marschnerscher Mittelsatz, in zwölf Achtel, „o laß die Treue niemals wanken", der sich aus tiefem Herzen musikalisch wiegt und moduliert. Die große Arie der Anna ist gegen Webers Staatsarien, trotz aller feinen melodischen Wendungen und Zartheiten, ohne starke Disposition und Steigerung. Das Duett zwischen ihr und Konrad bleibt ganz konzertierende Schablone. Das chorlose Finale des zweiten Akts ist gänzlich stilgemischt, zuerst bereits schöne Melodie, auf die der Text eingespannt ist, dann wieder so eine musikselige Zwölf-Achtelpartie, und aus einer schwachen und modischen Dramatik plötzlich herausragend Heilings Eintritt, motivisch und rezitativisch ganz nahe an Wagner. Das Orchester Marschners ist niemals unnötig geistreich, aber reichlich singend und bringt daher typische Gedanken wohl zu Klang, aber nicht zu Illusionen neuer, ungewohnter Einkleidungen. Auch sein Rhythmus ist, weit entfernt von der großen Gebärde Webers, zu behaglich und mechanisch, um Typisches wenigstens in der Wirkung aufplustern zu können: am reizvollsten ist er, wenn er ganz naiv bleibt, wie in dem unschuldigen, molltonigen Takt des Racheensembles Heilings mit seinen Geistern. Ich zähle vier Stellen in dieser Oper, die Marschners Musik am reinsten und entwickeltsten zeigen. Zunächst das erste Finale, wo die ganze Szene Heilings mit Anna und der Mutter gegen Konrad außerordentlich geschickt und liebenswürdig in einen sehr hübschen und populären Walzer eingesetzt ist: hier band Marschner die Situation durch die Sphäre seiner eigensten Kunst. Dann die Spinnszene der Gertrud, unter dem Heulen des Windes und dem Huschen unsichtbarer Geister summt sie, singt sie, spricht sie: hier traf er das romantische Ideal in einer bisher noch nicht gewagten Realistik. Dann Heilings Melodram

zu Beginn des dritten Aktes: hier ist in Zwiesprache mit den Streichern eine satte und farbige Bläserklage gefunden, die, über Webers Anregungen hinaus, schon mit den Lippen unserer Zeit zu reden scheint. Und endlich das letzte Finale, die Volkspolonäse mit den lieblichen Refrains von Konrad und Anna, es wird Blindekuh gespielt, Anna läuft Heiling in die Arme, ihre drängende Auseinandersetzung, der große Doppelchor aller Menschen und Geister, die Trompete der aufsteigenden Erdkönigin, das mahnende Leitmotiv des Zweischlags, dreimal abgestuft, Heilings Rückkehr an den Anfang knüpfend, und das sonnig wogende Friedensschlußensemble: hier war die äußerste Kraftanspannung der deutschen Oper, der Oper von damals, 1833, erreicht. Es war Stückwerk, im ganzen genommen, aber doch stand da ein Bild, leuchtend von Musik, in seinem Rahmen, und es ist immer noch nicht endgültig ins Museum gewandert, wenn auch die Farben matter wurden und der Firnis sprang und schmutzte.

Lortzing

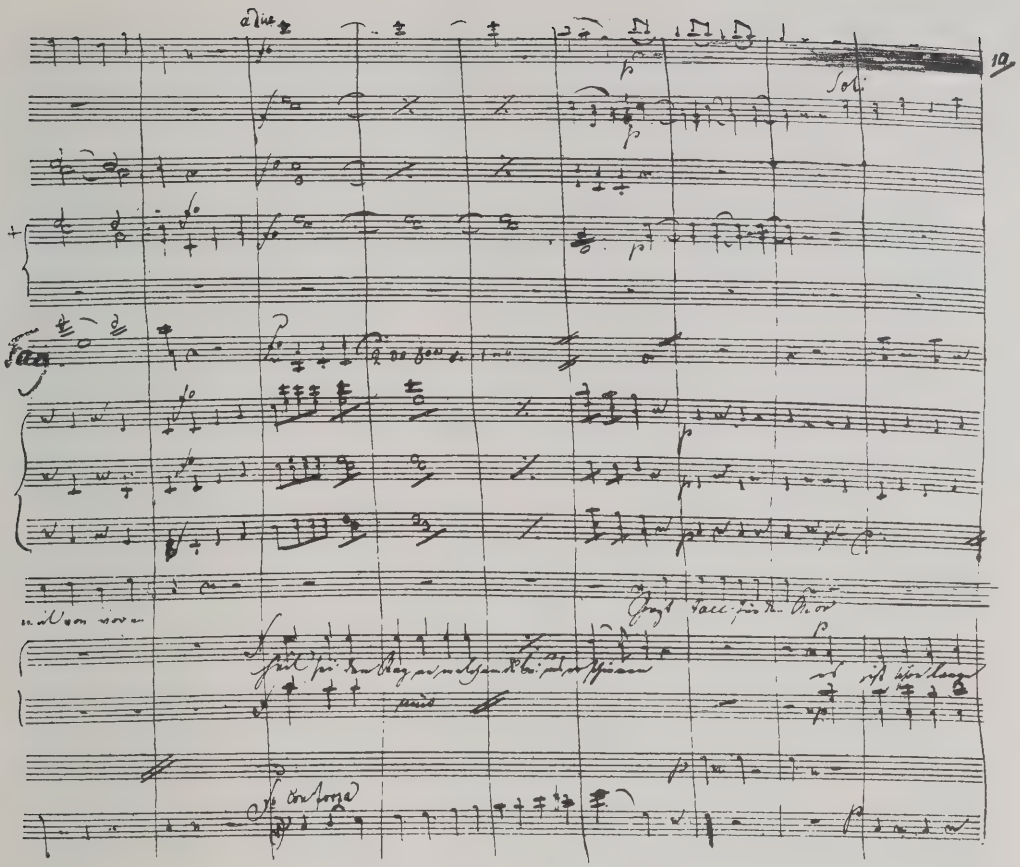
Gehört nun unser guter Lortzing auch zu diesen Romantikern, die wir hier als eine Familie zusammensetzen? Auf den ersten Blick scheint es nicht, denn er ist zu buffonesk dazu und vor allem zu bühnenklug und theaterwirksam. Aber die deutsche Romantik ist ja auf der Opernbühne niemals so rein herausgekommen wie in einem Klavierstück oder Lied oder Märchen oder Roman, sie hat immer einen Zusatz von Italienischem oder von der Comique oder gar von der Großen Oper, um gehörig leben zu können. Nehmen wir es mehr seelenverwandtschaftlich, so ist kein Zweifel, daß Lortzing in diese Nachbarschaft gehört. Er war im Grunde eine zärtliche und leicht sentimentale Natur, die von Musik überfloß und ihre Popularität im Genre des bourgeoisen Liedes und herzigen Chors gewann. In das Übrige wurde er hineingeboren: nämlich in das Theaterleben, dem seine ganze Familie gewidmet war, in das Herumziehen von Stadt zu Stadt, in die Bühnenbeweglichkeit, die er selbst als Schauspieler, Sänger (Tenor und Bariton), Dichter, Komponist und Dirigent zur Genüge kennen lernte, und schließlich in den Humor, der ein solches Leben allein erträglich macht, der Humor des Künstlerbluts, der alles überwindet, weil er alles anschaulich nimmt und sich selbst zum Theater schafft. Lortzing war recht unpraktisch, er überfüllte sein Haus mit einem unverhältnismäßigen Kindersegen, er verwaltete schlecht und recht sein eigenes Geschäft, er hatte oft nichts zu knabbern bei seinen dürftigen Stellungen in Leipzig, dann in Wien, zuletzt am Berliner Friedrich-Wilhelmstädtischen, er war ein besserer Schauspieler als Sänger, und

Lortzing. Lithographie von Prinzhofer 1846

besserer Komponist als Dirigent, alles so unpraktisch, aber die Laune verlor er nicht, und in jedemWort, in jedem Brief tritt er uns mit einer herzgewinnenden Offenheit und Sonnigkeit entgegen, eine der liebenswürdigsten, nettesten Erscheinungen, die die deutsche Musikwelt gesehen hat. Pfropft man Rossinis frühes heiteres Vagabundentum auf das strebsame Bäumchen der französischen Buffonisten und setzt es in das kleine deutsche Heim, so hat man ihn. Ach Gott ja, es ist ein Fensterblümchen, und oft ist das bemalte Rouleau heruntergelassen, wenn die Sonne zu sehr brennt, aber es muß

doch sehr starke Erde haben, daß es bis heute so frisch und schön bleibt und so viele Gemüter erfreut. Mit fünfzig Jahren wurde er vom Zeitlichen erlöst, das war recht gut, er litt zu sehr. Er mußte zu dummen Possen die Musik schreiben, wie er einst in seiner Jugend törichte Pasticci hatte arbeiten müssen, zu Grabbes Don Juan und Faust eine Musik aus Mozart und Spohr geflickt und solche Dinge. Der teilweise und ortsweise Erfolg seiner Opern half ihm gar nichts. Das war alles so zersplittert, daß manches heute noch nicht einmal aufgefunden ist. Die Regina entdeckte man erst jetzt, und Adolf l'Arronge pflanzte sie um, die „Opernprobe", sein letztes Werk, wurde ausgegraben, Caramo, Großadmiral, Rolandsknappen, Hans Sachs, Casanova schwanden dahin, der Wildschütz wollte erst nicht so recht ziehen, der Waffenschmied hatte bei seiner Wiener Premiere gegen das Italienertum schweren Stand, Undine wurde nicht so allgemein anerkannt, nur der Zar war, und zwar von Berlin aus, ein recht populäres Stück. Wohin ist das bißchen Leben geflogen? Jetzt zu seinem Grabe möchten die alten frohen Tunnelbrüder aus der schönen Leipziger Zeit pilgern, die im Vereinsjargon sich „Makulaturen" nannten, Heinrich Marschner, benamset „Orpheus, der Vampyr", Schwager Wohlbrück als „Fleck, der Kindesmörder", der Schriftsteller Herlossohn als „Faust, der Auerbachhöfling", Heinrich Dorn als „Gluck, der Stachliche", Redakteur Fink als „Palestrina, der Besenbinder" und Verleger Hofmeister als „Plinius cum notis variorum"; sie möchten hinpilgern und mit trauriger Miene das Sextett anstimmen: „Zum Werk, das wir beginnen." Es regnet, und die Makulaturen singen das Sextett unter triefenden Schirmen. Holde Göttin Phantasie, hast du selbst diese harten Herzen erweichen können, daß sie als Abgesandte aller Stände des deutschen Volkes ihrem Lieblingskomponisten eine letzte Huldigung darbringen? Siehe, schon bricht die liebe Sonne wieder durch, die winterlichen Bäume schütteln ihre Tränen ab, und ein romantischer, kindlich süßer Zauber vergoldet diese bunte Versammlung, die treuherzig alsbald in den Chor mit einstimmt: die beiden trefflichen Schützen Gustav und Wilhelm, Dragoner Schwarzbart, der mächtige Wasserfürst Kühleborn, Schulmeister Baculus, Van Bett, der ehrsame Bürgermeister, der lustige Deserteur Peter Iwanow, Waffenschmied und Tierarzt Stadinger, es darf ihm aber nicht unangenehm sein, auch der schwäbische Ritter Adelhof und zuletzt Marie, sein lieblich Töchterlein — sie wirft eine weiße Rose auf das Grab, dessen Inschrift lautet: „Reichtum allein tut's nicht auf Erden!" Mit goldenen Noten und goldenen Lettern im goldenen Eichenkranze.

Die Texte seiner Opern (alle sind Dialogopern) machte er sich selbst, er erfand sie nicht, sondern benutzte, zum Teil wörtlich, beliebte Dramen, die



Lortzings Handschrift: Zar und Zimmermann

er sehr geschickt und sehr witzig umarbeitete. So ist die Gegend Kotzebue-Raupach, die auf unserer Schauspielbühne bereits versunken ist, in seiner Musik noch lebendig geblieben. Ihre Sentimentalitäten, Verwechslungen und Späße rühren und amüsieren den naiven Sinn in uns allen, der sich durch die Vertonung salviert sieht oder wenigstens so tut. Die Musik lockt hier wieder einmal das Kind in uns hervor, was doch eigentlich sehr hübsch von ihr ist, und doppelt angenehm, wenn es in einer so sympathischen und kleinmeisterlichen Form geschieht. Es ist Lust am Theater, manchmal ein bißchen dumm, aber nie langweilig. Das Schema ist durchsichtig und hilft uns gleich über jede Unklarheit weg. Zum Beispiel so: Verwechslung der beiden Tornister, das heißt die beiden Schützen, erstes Liebespaar, zweites Liebespaar. Wir wissen gleich, wie das läuft, und das macht das Abspielen so reizend. Nun aber Verwechslung und dazu Verkleidung, Verwechslung des verkleideten Zars und des verkleideten Deserteurs: das heißt Zar und Zimmermann, bloß zweites Liebespaar, aber dafür reichliche Buffos. Oder das Agieren

in Originalkostüm und gleichzeitig inVerkleidung, der Ritter und sein Knappe, bloß erstes Liebespaar, wieder reichliche Buffos: das wurde der Waffenschmied. Oder ganz toll: der Wildschütz mit doppelter Verkleidung und vielfacher Überraschung. Das Mädel, dem der Graf und der Baron die Kur machen, ist gar nicht des Schulmeisters Braut, sondern des Grafen Schwester und des Barons Schwägerin, und der Rehbock, den der arme Baculus schoß, der diese stellvertretende Braut wieder für einen Studenten hält, ist gar kein Rehbock, sondern sein eigener Esel — die „Stimme der Natur" führte zusammen, was zueinander paßt. Das war ein komplizierter Text, fürwahr, aber Lortzing, der die Billardszene, als Comble der Verwechslung, hinzuerfand, brachte ihn auf so dankbare Situationen, daß ihn Scribe nicht übertroffen hätte. Zudem fiel ihm hier die beste Musik ein, und so wurde es sein gelungenstes Stück. Anders steht es mit der Undine. Sie ist das richtige romantische Märchen, das Pendant zu den Berggeistopern, die Geschichte der Wasserjungfer, die Liebe und Seele sucht und sich am verräterischen und seelenlosen Geliebten rächt, indem sie ihn zu sich herabzieht. Es war ein Stoff, so musikalisch, daß man sich nicht wundern darf, ihn in allen möglichen Varianten als Oper wiederzufinden. E. T. A. Hoffmann hatte ihn einst mit Fouqué sich zum Texte verarbeitet und selbst komponiert. Man liest diese Oper, die Pfitzner jetzt wieder herausgab, mit gemischten Gefühlen. Sie ist in den Szenen sicher romantischer, aparter, visionärer, lyrischer, aber ihre Musik ist akademisch, von Gluck und Mozart abgezogen, ohne Bühnengefühl, fleißig verarbeitet, aber viel geschraubt und dick und schwer, merkwürdig nur in der Selbständigkeit der orchestralen Sprache: immerhin ein Literaturunikum des großen deutschen Romantikers, der in der Dichtung seines Goldenen Topfes unendlich musikalischer war als in seinen Kompositionen. Lortzing hat den Text ganz anders gestaltet, viel bühnenwirksamer, im Fluchmotiv, in der Kühlebornfigur; viel konkreter, sinnlicher, im Kellermeister Hans, im Knappen Veit sogar mit Willen ein wenig buffonesk, er schlug auch damit alle anderen Undinenopern, aber es ist nicht zu leugnen, daß gerade auf diesem Felde reiner Romantik seine Musik heute am ehesten zu verblassen beginnt. Schob sich seine Undine vor die anderen, so schoben sich vor andere Werke von ihm neuere Opern, die sie in Schatten stellen mußten. Sein Hans Sachs ist seit den Meistersingern unmöglich geworden. Es ist eine gewöhnliche Geschichte mit zwei Liebespaaren, Sachs liebt und sein Lehrbube liebt. Sachs konkurriert mit einem Ratsherrn, der beim Sängerwettkampf im Vortrag eines Liedes stockt und sich blamiert, das er für sein Eigentum ausgibt — aber dies Lied ist Sachs von seinem Lehrbuben gestohlen worden! Man versteht, warum ich das erzähle: und damit ist dem

Stück sein Urteil gesprochen. An solchen Vergleichen mißt man am besten den Niveauunterschied Wagners, den wir heute so leicht vergessen. Auch die Regina Lortzings mußte überwunden werden. Es ist eine ernste Oper von einem Intriganten, der sich mit Räubern zusammentut, um sein Mädchen gewaltsam zu entführen, und dieser Intrigant hat etwas Marschnersche Farben, ein verdecktes Glückssehnen, eine motivierte Wut auf die Welt. Damals hieß es, es sei eine Revolutionsoper. Lortzing, der Freund Robert Blums, hat allerdings einige Revolutionschöre gemacht, aber eine Wagnersche Verschwörung hat er nie in sich gefühlt, und er besang die Freiheit, wie jeder Opernkomponist, dem sie eines der dankbarsten Motive bleibt. In der Regina gibt es einen Streikchor, doch endet alles in Ordnung und Frieden. Es ist das dramatischste Stück, das Lortzing machte, aber für das französische Genre, dem es nachstrebt, nicht geistreich genug, und für die deutsche Tragödie zu einfach und bürgerlich. Es mußte das Los Marschners teilen, in dessen Stil es sich versuchte, ohne ihn gar zu übertreffen.

Theater der Stadt Leipzig.

Freitag, den 22. December 1837.

Zum erstenmale:

Czaar und Zimmermann,

oder:

Die zwei Peter.

Komische Oper in 3 Akten.

Musik von G. A. Lortzing.

Personen:

Peter I., Czaar von Rußland, unter dem Namen Peter Michaelow, Zimmergeselle.	Herr Richter.
Peter Iwanow, ein junger Russe, Zimmergeselle.	Herr Lortzing.
Van Bett, Bürgermeister in Saardam.	Herr Berthold.
Marie, seine Nichte.	Mlle. Günther.
General Lefort, russischer Gesandter.	Herr Pögner.
Lord Lyndham, englischer Gesandter.	Herr Becker.
Marquis von Chateauneuf, französischer Gesandter.	Herr Spoddoda.
Wittwe Browe, Zimmermeisterin.	Mad. Lortzing.
Ein Officier.	Herr Linke.
Ein Gerichtsdiener.	Herr Heinrich.

Zimmerleute.
Braut und Bräutigam. Hochzeitsgäste.
Einwohner von Saardam.
Holländische Soldaten.
Magistratspersonen. Matrosen.

Die Handlung ist in Saardam im Jahre 1696.

Der Text der Gesänge ist an der Kasse für 4 Groschen zu haben.

39. Abonnementsvorstellung.

Preise der Plätze:

Parterre: 8 Groschen. Parket 16 Groschen.
Logen des Parterres: Ein einzelner Platz 16 Groschen.
Logen des Ersten Ranges: Ein einzelner Platz 16 Groschen.
Fremdenloge No. 25. 16 Groschen. Ein gesperrter Sitz daselbst 1 Thaler.
Logen des zweiten Ranges: Ein einzelner Platz 12 Groschen.
Erste Gallerie: 12 Groschen. Ein gesperrter Sitz daselbst 16 Groschen.
Zweite Gallerie: 8 Groschen. Ein gesperrter Sitz daselbst 12 Groschen.
Dritte Gallerie; Mittelplatz 6 Groschen: Seitenplatz 4 Groschen.

Anfang um 6 Uhr. Ende gegen 9 Uhr.

Einlaß um 5 Uhr.

Zettel der Uraufführung von Zar und Zimmermann

Lortzing macht sich also seine Texte nicht aus inneren künstlerischen Nöten, sondern aus Theaterroutine. Überall da hält er sich musikalisch am

längsten, wo er dem gewöhnlichen Verwechslungsschema der Buffooper treu bleibt. Wo er aber unmittelbar dramatisch oder gar tragisch wirken will, ist er verdrängt worden. Wieder die alte Trivialität der Geschichte: wer das Glück hat, keinen Nachfolger zu bekommen, der es besser macht, bleibt der erste seiner Art. Lortzing wurde in den Jahrzehnten populär, da sich herausstellte, daß niemand nach ihm so herzige Lieder, spaßige Ensembles und rührende bürgerliche Szenen schuf, wenigstens innerhalb des Deutschtums. Immer wünschen wir dem Volk heute wieder so etwas: aber es kommt niemand. Es scheint, er war der letzte, der die formalen Möglichkeiten dafür hatte. Einst war der große Künstler Mozart. Dann kam viel Sinnlichkeit, Geist und Bühne. Heute verehrt man tiefe Poesie und leidenschaftliche Erschütterung. Dazwischen blieb der Lortzing bestehen als einer, der eine wichtige Angelegenheit sehr gut betrieb: nämlich in Einem weinen und lachen zu machen. Es war nach dem Sinn des braven deutschen Mannes, und einem solchen Theater war er dankbar.

Er blieb frisch, wenn er auf gutem alten Grunde stand. Er wiederholte Dittersdorf, nur durchgezogen durch die schönen Erfahrungen Webers und Mozarts und Schuberts, alles was sich fein säuberlich in einen rechten deutschen Weihnachtssack packen läßt. Am meisten, das muß man diesem deutschen Manne nachsagen, lernte er von den Franzosen, deren opéra comique die musterhafte Vereinigung lustiger und rührender Elemente gab: motivische Romanzen, Couplets, in deren letzter tanzender Strophe eine Träne quillt, gut gefaßte dankbare Situationen, schöne Vokalensembles und vor allem die Symmetrie des Dakapostils, die Heiteres und Trauriges in einen zierlichen Rahmen bringt, wie ihn der Bourgeois aller Länder sich gern als Erinnerung an die Wand hängt. Natürlich, je nach der Aufgabe, machte es Lortzing manchmal deutscher, manchmal welscher: der Zar ist französischer als man glaubt, der Casanova ist es absichtlich, Regina ist es aus ihrer Natur heraus, Undine wird deutscher gehalten, Hans Sachs und der Waffenschmied bekennen sich ganz von selbst dazu. Der Wildschütz erscheint wie eine Veredelung der Comique durch Mozart. Wie es auch sei, die alte Form herrscht, sie zwingt die Charaktere, die sich sonst munter nach ihrem Schema entwickeln, in ihren Parallelismus, und sie dämmt die Ausbrüche ungeregelter Seelenphantasie in ihre Polygone.

Dies ist es, was in der Undine so erfolglos kämpft: die Verlassenheit der Wasserprinzessin, der Tod ihres Hugo lassen neue Wege suchen, aber sie gehen in einem Stil unter, der — wie das zweite Finale am besten zeigt — Naivität und Pathos nicht zusammenbekommt. Eines ist in der Undine am interessantesten: die einheitliche motivische Arbeit, die Szenen und Personen

auf ein festgefügtes Gewebe bringt. Überall bei Lortzing sind die Motive Absicht, im Sachs werden sie schon symphonisch kombiniert, im Casanova das Freiheitslied, in den Rolandknappen das Heimatlied sind motivische Romanzen, im Waffenschmied singt Marie dem Ritter seine eigene Melodie zurück „Gern gäbe ich Glanz und Reichtum hin", aber in der Undine wird das Motivische zum Prinzip, wie eine Ahnung: als müßte für die Oper eine neue innere Einheit entstehen, nachdem die äußere formale Einheit dem intellektuellen Fortschritt der Zeit nicht mehr entsprechen will. Lortzing hat sie noch, diese Ensembleeinheit der Szene, diese rein musikalische Freude, verschiedene, ja widerstreitende Vorgänge in einem Tonbild zu projizieren, das alle Figuren vereinigt, alle Leidenschaften abmißt, alle Beziehungen auf eine Harmonie, auf einen Rhythmus bringt. Sein bester dramatischer Reiz liegt in diesen Ensembles, und seine Kunst, sie zu fassen und zu führen, ist nicht gering, vom kleinen Duett bis zur großen Szene, im Buffonesken sogar so witzig, daß eine feine Selbstironie diese bindenden Formen zugleich schaffen und belächeln läßt, eines im andern. Das Septett in den beiden Schützen war sein erstes Meisterstück dieser Art, noch ein wenig italienisch, aber doch sehr graziös in diesem Finsternisspiel närrischer Figuren. Wie belebt ist dann schon das erste Finale des Zaren, Tanz und Ernst in französischem Sinne gemischt, ein hübscher reiner Quartettsatz und ein lustig zweifelnder Schlußchor, rein nach der Musik, ohne jede Textrücksicht. Sechs Männer sitzen in dieser Oper nebeneinander und beraten, ihre Interessen sind verschiedene, in zwei Gruppen geteilt: die Musik weiß sie in eine strenge Einheit zu bringen, bald koordiniert und getrennt, bald subordiniert und zusammen, je nach der Beleuchtung als Schein oder als Wahrheit. In der Kantatenszene wird der alte komische Typ der Orchesternachahmung und Gesangaufführung zu einem witzigen, launigen Ensemble geführt: mit Falschsingen, Hineinkorrigieren und doch heimlicher harmonischer Steigerung. Selbst die Oper Hans Sachs, die uns so entschwinden mußte, zeichnet sich darin aus: das zweite Finale, in dem Sachs verstoßen wird und Abschied nimmt, ist in seiner szenischen Einheit und blühenden Musik das beste vom Werk geworden, ein ganzer Lortzing. Im Waffenschmied treten diese Ensembles etwas zurück: sie sind kürzer, strammer, das neckisch bewegte Terzett, das Suchen der Gesellen, Graf Liebenau, schau, schau, alles eilt mit Grazie. Der Wert des zweiten Reginaakts liegt in der musikalischen Geschlossenheit solcher Szenen: der punktierte Chor der Marodeure, das keusche Gebet Reginas, das Rettungsensemble, das Gewitter, die trunkenen Räuber, ihr Schlaf-Dekreszendo, das gibt eine Stimmung wie in den besten Opern der Franzosen. Aber die entzückendste Folge hat doch der Wildschütz, vom zweiten

Akt an bis zu Ende ein Scharmieren in Musik, eine Kunst in der Faktur, Mischung, Schattierung, Fluß und Phantasie, daß man seine helle Freude hat. Damals spukte in Leipzig die Antigone mit der Mendelssohnschen Musik. Man schwärmte in Griechen. Mit einer griechischen Vorlesung beginnt es, über die ein Dienerchor Tränen vergießt, ohne sie zu verstehen. Duette wechseln mit Quintetten, jene südlicher bewegt, diese zarter, melodischer, pointierter. Das zweite Quintett ist die Billardszene. Oben auf der Bühne der Vorwand des Spiels, unten im Orchester ein inkrustiertes Motiv, das mit sich selbst schäkernd und billardspielend das helldunkle Milieu der Szene zeichnet: jeder der beiden Männer, auf der Jagd nach der verkleideten Baronin, sucht den anderen herauszugraulen (Symmetrie), der Baculus stopft seinen Cantus firmus dazwischen, die Gräfin macht ein verblüffendes Ende. Bald wirbeln wir in die Tanzszene, ein reizender Chor, ein wunderhübscher Walzer, dazwischen der unglückliche Baron. Wie hüpft das Ensemble „Unschuldig sind wir alle", so lieb und fein gesetzt. Wie gleitet und schmeichelt der Schlußchor, so zierlich in Kontur und Satz, die Schuljugend dazwischen, alles so munter und witzig mit dem wiederkehrenden naiven Motiv auf die „Stimme der Natur", Natur zugleich und doch ganz Form, alles halb wirklich, halb spöttisch, halb Tradition, halb Ironie und in der Erfindung von einer Überlegenheit des Stilgefühls, die nicht weit von Mozart ist.

Für den Musiker sind es diese gebundenen Szenen, die ihm Lortzing wertvoll machen. Sie sind von einem Orchester begleitet, das nach dem durchschnittlichen Geschmack der Zeit leicht und flüssig läuft. In seiner Jugend, beim Ali Pascha, wo einmal vier Trompeten mit begleiten, oder beim Andreas Hofer, wo einmal drei Celli mit Kontrapaß ein Lied illustrieren, wagte er eher das Absonderliche als später — nur in der Undine finden sich etwas ungewöhnlichere Farbenwirkungen. Das ist alles für den Musiker. Das Publikum interessierte sich mehr für die Einzellieder und -chöre seines Meisters, und viele davon haben eine Popularität erreicht, die ohne Beispiel ist. Die Melodie Lortzings fällt in die Sinne. Ob sie die italienischen schnellen Achtelläufe hat oder die Webersche getragene Lyrik, ob sie da oben gesungen oder da unten als instrumentales Bändchen und Schleifchen eingeflochten wird, immer kost sie unsere Ohren und lechzt unseren Gaumen. Sie moduliert amüsant, sie spielt auf der immer gefügigen Schaukel der Tonika und Dominante, sie blüht empor aus all dem hängenden Gezweig, das an die Nachbarakkorde der Quartsextlage sich schmiegt wie Wein an eine Tür. In den ernsten Arien des Zaren oder der Bertalda mögen wir sie nicht, da ist sie steif und aufgeblasen. Aber in den Chören und Liedern lacht sie und weint sie, daß den Leuten das Herz aufgeht. Die Volkschöre im Zaren und im Wild-

schütz sind so frisch wie Morgenluft, und wenn das Publikum ihn noch kennte, würde ihm der abendliche Venezianerchor aus dem Casanova mit dem ulkigen Rocco, der eine lebendige Chronik seiner Stadt ist, ebenso gefallen. Über den tanzenden Peter in den beiden Schützen kann man sich totlachen, so reizend ist das gemacht, und van Betts große Arie erhält das ungetrübte italienische Buffotum bis in unsere Jahre. Lortzing wußte, warum er den Knappen und den Kellermeister in der Undine ihre Refrains duettieren läßt: „Im Wein ist Wahrheit nur allein." Selbst den Casanova heißt er darauf lossingen: „Frisch durch die Welt geht es zum Liebchen." Das russische Brautlied im Zaren ist nicht zu verachten, es hat Takt und Tempo: „Lieblich röten sich die Wangen einer Jungfrau hold und schön." Die Baronin imWildschütz singt: „Auf des Lebens raschen Wogen", das ist ein fieberndes Rondo. Und dann singt sie: „Auf dem Lande will ich bleiben", da hat sie die Sentimentalität. Baculus macht den Buffo und singt die Geschichte von den fünftausend Talern, wogegen der Graf eine Polacca schmettert „Heiterkeit und Fröhlichkeit", die ihm ausgezeichnet gelingt. Den Rekord der Sentimentalität erreicht der Zar mit dem höchst larmoyanten „Einst spielt ich". Entschieden übertrifft ihn Stadinger an deutscher Männlichkeit, der einst ein Jüngling in lockigem Haar war. So geht es lachend und weinend durcheinander, und jeder bekommt es nach seinem Geschmack. Der Waffenschmied ist besonders reich an solchen Liedern, sie breiten sich hier gern zur Rondoform größeren Stils aus, Georg, Irmentraut, Marie wetteifern darin. Und in dieser letzten Zeit sucht das Lied auch wieder einen gewissen Arienanschluß. Marie trifft's am besten. Ihre Konradarie ist, um einen lustigeren Mittelsatz herum, recht innig empfunden, schlicht und deutsch, bleibt im Gefühl und in der Situation und läßt alle Attitüden, ein schöner Gruß an Weber zurück, wenn auch mit einem blinzelnden Auge. Hier zuckte Lortzings romantische Seele, die er jener großen und unbarmherzigen Undine verschrieben hatte, welche man Theater nennt.

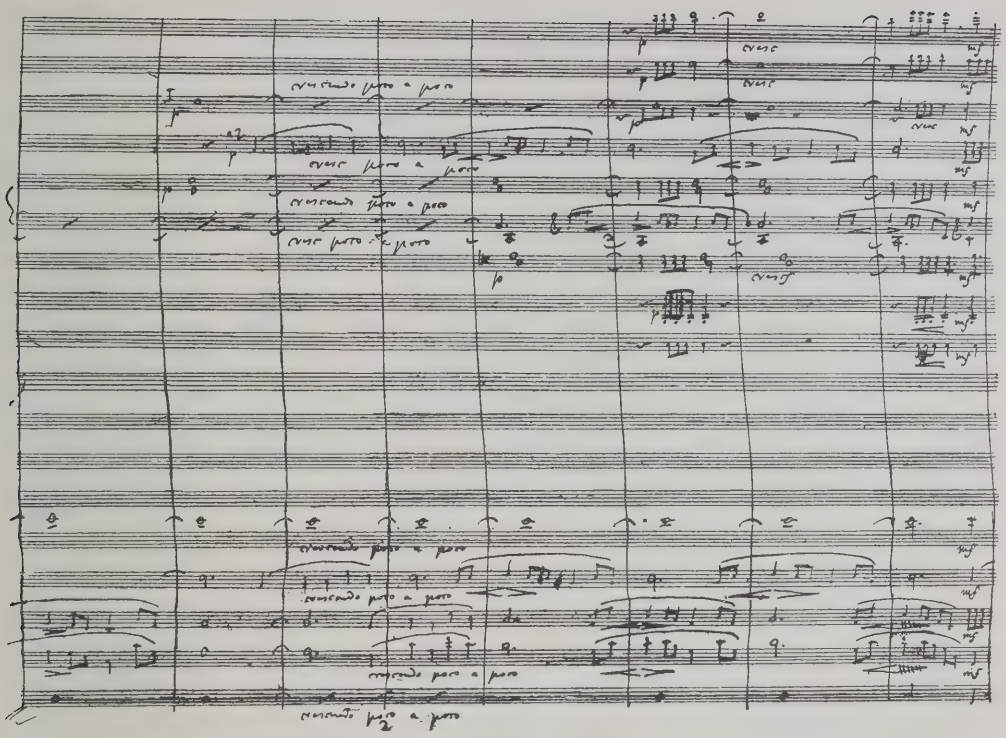
Die Übrigen

Auf dieser lieblichen Grenze zwischen Theater und Romantik steht noch einer: Conradin Kreutzer, ein armer, herumgeworfener Schlucker wie Lortzing. Warum hält sich sein Nachtlager von Granada? Es ist viel Italienisches darin, das uns nicht mehr passen will. Aber, wo es buffonesk bleibt, in den Räuberterzetten, da kitzelt es noch ganz gut. Und in allen Ensembles ist die Musik schwingend und fortreißend. Es war gute Schule.

Nicolai. Lithographie von Kriehuber 1842

Wie fein ist so ein Chorgebet geschrieben. Und wie reizend sind die spanischen Romanzen. Es war ein Stoff, wie ihn Auber hätte behandeln mögen: Hirtenpaar, Übernachten des Herrn, Stimmung, Erwartung, Räuber, Rettung und viel Jägertum mit berühmten Melodien. Aber auch viel Hornsolo. Ja, auch in Kreutzer sang eine romantische und deutsche Seele, Gemüt, Melodie, liebevolle Musik — er suchte sich die Stellen, da er es zeigen durfte, und in dem schönen langsamen Motiv der Gabriele wird man heute noch den Spiegel seines Innern erkennen.

Und noch einer steht da: Nicolai mit den Lustigen Weibern. Nicolai war weit in Italien herumgekommen, hatte eine Unzahl italienischer Opern komponiert, wurde Kapellmeister in Wien, ward nach Berlin berufen, führte diese Lustigen Weiber auf und starb zwei Monate danach: 1849. Ein Meteor von einer Oper! Trotz Verdis Falstaff blüht sie heute noch in ihrer quellenden, glücklichen Musik, in der Elastizität des Orchesters, in der Pracht ihrer Erfindung, in dem Übermut ihres Stils, der Deutsches und Italienisches durch die Macht einer ungehemmten Phantasie verbindet, im tiefsten Grunde sinnig und empfindsam wie irgendein romantisches Werk, aber mit lächelnder Überlegenheit durch alle Erfahrungen und Finessen des Theaters gezogen. Ein Wirbel sich jagender Töne fliegt dahin, wohlgeordnet in Gruppen, Parallelen, Pendants. Das herzliche Bekenntnis eines liebenden Tenors steigt daraus empor, die Riesenbogen einer eifersüchtigen Kantilene, die verstellte Klage einer Frau, die ein ganzes Ensemble bindet. Trinkwettkämpfe im Stil einer Ballade, Walzer komplottierender Frauen und Polkas von Männern, die sich auf die Rache freuen. Das Stakkato schüchterner Liebhaber, das



Nicolais Handschrift: Lustige Weiber

Lerchenlied des liederfrohen Erwählten, selige Liebesduette, versteckte Lauscherquartette und wieder Walzer der Eifersucht und Finales, ohne jede Orchesterornamentik, geworfen aus dem Tempo der Szene, gespickt, gepfiffen, gerutscht, gehauen im Rhythmus, der der Modulation, und in der Harmonie, die dem Takt nachjagt. Und vom Jagen eine schöne leidenschaftliche Ballade, und vom Walde rauscht es schon heimlich in die süßen Geständnisse Annas, die sich aus all diesem Wirrwarr des Theaters im Leben auf dem lebendigen Theater des Windsorwaldes zu einer deutschen Innigkeit bekennen will. In einer wundervollen, hängenden Pracht des Orchesters geht der Mond auf, Märchenstimmen singen im Walde, neckisches Geflüster, funkelnde Fetzen, Kichern der Instrumente, Ständchenterzettini, Elfenreigen, Harfenglissandi, Anna, aus allem Italienertum erlöst, grüßt den Oberon ihres großen romantischen Meisters, Mücken, Fliegen, Wespen, Rüpeltanz, und unter ihren gar zu ausführlichen Beweisen erkennt Falstaff, daß man aus einer italienischen Komödie ihn zu der einfachen Herzlichkeit zweier wahrhaft Liebenden gelockt und bekehrt hat. So hat die deutsche Romantik das italienische Theater gebraucht und überwunden.

Was noch übrig blieb, waren drei Möglichkeiten.

Im nächsten Jahre führte Schumann seine Genoveva auf. Dies war der Sturz einer Theorie, die aus literarischem Empfinden eine Kunstgattung deutsch machen wollte, ohne eine Spur dramatischen Bluts. Aus Literatur? Der Text der Genoveva, trotz oder vielleicht wegen der Mitarbeit Schumanns, ist eine der gräßlichsten Entstellungen, die je eine schöne Sage erfahren hat. Die Musik ist das unmöglichste, was je in einer Oper geleistet wurde. Wohl fühlt man, besonders in den Szenen der verlassenen Genoveva, den Meister der lyrischen Kleinkunst. Wohl erkennt man, daß er nie die gewohnten Wege gehen und alles auf deutsche Ehrlichkeit reinigen wollte. Aber ist es nicht dumm, so ist es schlecht. Die Sänger scheinen sich danach zu sehnen, Instrumente zu werden. Der Held und der Intrigant haben ihren Tenor und Bariton vertauscht, sie kommen niemals auf ihr rechtes Niveau. Der Rhythmus läuft dauernd in denselben Achteln dahin, und das Drama wird im Gleichmaß der Notation ertötet. Welche monumentale Ungeschicklichkeit!

Das zweite war die Schablone. In dieser Gattung wurden ganze Reihen deutscher romantischer Opern geschaffen, die eine besser, die andere schlechter, Reißiger, Rietz und Holstein, dessen Haideschacht sehr verbreitet war, — sie versanken in der epigonischen Routine.

Das dritte war: jenen Keim der Trivialität, den alle Romantik enthält, in Reinkultur zu entwickeln. Das ist Neßler geworden.

NATIONALE OPERN

Exotisches

Dieses Kapitel gehört der nationalen Oper, sagen wir der national gefärbten: eine beinahe geschlossene Gruppe, die ich hier zusammenfassen werde. Sie steht mit den bunten Farben der fernen Länder mitten in der großen Galerie der Opern, die den internationalen Stil der Bühnenmusik verfolgen. Der Horizont der Pußta, das melancholische Rittertum Polens, die bewegte Sangeslust der Tschechen, das dunstig feine Chaos Rußlands verteidigen ihre Werte gegen die Welt. Es sind die Länder, die einen unterirdischen Strom nationaler Musik besaßen und nun versuchen, ihn in den Opern der Weltkunst münden zu lassen. Sie kamen zu spät zum Wettkampf der großen Stile, jetzt leuchten ihre Weisen, ihre Lieder und Tänze wie exotische Seltsamkeiten, ethnologische Preziosen in diesem mondänen Getriebe, opernunfähig, wie sie an sich sind, und doch so opernsüchtig in der farbigen Darstellung ihrer Menschlichkeit. Die Oper, die zwischen den Schicksalen der Menschen umherirrt, immer gierig, Spiel und Leben auszugleichen, kostümiert sich, in echten und auch in geliehenen Kostümen, im Vertrauen, daß man ihr dann ihre Mission besser glaubt. Sie nimmt diese Ländlichkeiten in ihr Treibhaus auf, weil sie ihr ein besonderes klimatisches Kolorit geben, und die Ländlichkeiten selbst verlieren in aller künstlichen Umgebung doch nicht ihre natürliche Herkunft, ihre seelische Energie. Es ist ein merkwürdiger Zusammenstoß der Konvention und der Heimat, der triumphierenden Bühne und der verwurzelten Lyrik, und es interessiert den Künstler ungemein zu sehen, wie weit der internationale Stil seine eigene Sprache übertönt und wie weit diese imstande ist, entgegengesetzten Stil zu bilden. Hinter all diesen Kostümierungen steht die große Frage der Auseinandersetzung von Beruf und Bekenntnis, von Schein und Echtheit. In einem geographischen Problem wird sie hier akut. Man liebt die Landestracht am heftigsten, ehe sie abstirbt.

Die italienische und die deutsche Kunst haben am ehesten aus dem Klange ihrer Volksmusik opernhafte Gebilde schaffen können, die französische, deren klimatische Färbung die schwächste ist, am wenigsten: gerade darum neigte Frankreich mehr zur Aufnahme exotischer Tonbilder. Italien hat, selbst

heute noch, keinen Sinn für fremdnationales Kolorit in der Oper, Deutschland liebt diese Reisen überhaupt nicht sehr, Frankreich hat sie geradezu kultiviert. In den Pariser Tanzsalonen berauscht man sich an den Rhythmen polnischer Nationalmusik, die großen Primaballerinen exzellieren in ihren Cachuchas und Tschardas, die Maler schlürfen die Farben des Orients, die Dichter schweifen in tropische Fernen, die Musik findet die sinnlichen Reize des Exotismus. Schon die opéra comique und die historische Oper machte reichlich Gebrauch von ethnologischem Material. Felicien Davids berühmte Odesymphonie Le désert, 1844 in den Konservatoriumskonzerten aufgeführt, sanktionierte die orientalische Musik. Die Weisen asiatischer, slawischer, spanischer, magyarischer Musik fanden eine besonders gefällige Aufnahme in der rührsamen, halb historischen, halb lyrischen Oper, die sich unter dem Namen tragédie lyrique immer bewußter herausbildet, von Gounod, Thomas über Bizet, den prunkvollen Reyer bis in unsere Zeit reicht, wo sie Saint Saëns und Massenet unter ähnlichen Farben halten. Die Form des nationalen Tonstücks ist ja meist Lied und Tanz, und nichts ist den Franzosen willkommener. Hier ist das Ethnologische geliehenes Kostüm. David war noch wirklich gereist, Bizet nur in der Phantasie. Diese Pariser kommen von der Konvention zur Exotik, die sie wie einen Schmuck einsetzen, die Slawen kommen von der Exotik gegen die Konvention, die sie zu färben suchen. Beides bedingt sich, ist innerlich verwandt und sogar verstrebt. Es ging eine Bewegung von den Franzosen zu den Russen und eine zweite wieder zurück. Kolorismus, Innerlichkeit, Primitivität, Sezession und feinste Nervosität fanden sich auf der Linie.

Gounod

Ich spreche darum hier von Gounod und Thomas, weil sie das Bett gruben. Gounod war ein freundlicher, unbedeutender, musikalisch äußerst begabter Mann. In seinen Memoiren gibt es eine Szene, wo Berlioz nach der Premiere der Sappho mit Tränen in den Augen zu Gounod kommt und ihn umarmt und dieser ihn bittet: „Ach, lieber Berlioz, kommen Sie zu meiner Mutter und zeigen Sie ihr diese Augen; das ist die schönste Kritik, die sie über mein Werk lesen kann.“ Es ist alles so gerührt um ihn, wie diese Szene, durch das ganze Leben: Mutterliebe, Geistlichkeit, Chorgesang und viel Mühe, mit der Oper durchzudringen. Man machte ihn zum Organisten, dann zum Direktor des Sängerverbandes Orphéon, man lobte seine Messen, aber mit der Sappho war es noch nichts. Er versuchte eine komische Oper, Der Arzt wider Willen, nach Molière, mit einem Trinklied, einem Prügel-

trio, einem Konsultationssextett und so fort, ganz im Stil der Buffa. Gounod war noch sehr altmodisch. Er liebte die stehenden Formen, er ahmte sogar Lully nach. Einen Erfolg hatte er wieder nicht und, wenn wir auch den durch Reznicek wieder ausgegrabenen Médecin heute um seiner guten Arbeit willen höher schätzen, so schätzen wir ihn doch für eine Buffooper zu spät und für einen Gounod zu früh. Auch seinen Philémon und Baucis hat man hervorgeholt. Das hat seine textlichen Schwierigkeiten, weil Jupiter, der das edle Paar wieder jung macht, nichts Eiligeres zu tun hat, als die Baucis zu verführen — Offenbach hätte es komponieren müssen. So wurde es für eine Operette zu schwer und für eine Oper zu leicht, wieder zu altmodisch für uns, zu eintönig für Gounod, schmelzend, weich, schwammig, mit einzelnen hübschen Ideen: im ersten Akt die Szene zwischen Baucis, Jupiter und Vulkan, im dritten die Szene Vulkans mit dem Paar sind musikalisch wertvoll. Den „Tribut von Zamora", seine letzte Oper, verehrt man nur lokal. Seine Weltwerke blieben „Faust" und „Romeo und Julia". Romeo ist, obwohl fast eben beliebt, viel schlechter, dramatisch mag es fließender sein, musikalisch ist es leerer, stilistisch eklektischer. Die Einleitung und das Schlußritornell zur recht trivialen Liebesszene in Julias Zimmer ist schön, durchgewebt in den farbigen Harmonien, es ist sicherlich ein geheimes Kompliment an Wagner. Das geheimnisvollste Kompliment macht Julia, da sie auf ein Isoldemotiv stirbt. Auf der anderen Seite grüßt man die Italiener mit emphatischen Melodiephrasen, mit Fermaten, die in Quartsextakkorde sinken, wie im Trauungsquartett. Die Balkonszene wird von einer wiegenden Nachtmusik in Sechsachtel gerahmt, die aus Weber und Mendelssohn gebildet ist, auf langem Orgelpunkt, den Gounod liebt. Die Szene selbst ist nicht einheitlich gelungen, es fehlt der Mut der lyrischen Durchführung, gute rezitativische, melodisch, akkordliche Linien werden durch Störungen des Chors, des Tempos, der Stimmung zerrissen. Die Varietéschlenkrigkeit des Lorenzo-

Gounod

trankthemas ist böse. Die Ballmusik und der Juliawalzer ist reizend. Ein fader Geschmack bleibt zurück, musikalische Beschränktheit mit aufgepfropftem Theater. Von Shakespeare so wenig zu flüstern, wie von Goethe beim Faust. In Frankreich machte das nichts, man lebte im Glanze der Mondänität. In Deutschland kann man es nicht einfach unterdrücken, man kann sich nicht bloß in die Zelle des Musikers einschließen. Die jungen französischen Literaten neigen jetzt uns zu, wie der alte deutsche Bürger Gounod zuneigte. Sie liebten sich sentimentalisch und waren voneinander gerührt. Der Faust kam 1859 und begründete die gefühlvolle Oper.

Faust heißt Marguerite, Gretchen aus Paris, die sich die erdenklichste Mühe gibt, ihre traurig schöne Liebesgeschichte möglichst nach dem deutschen Original zu erleben, sonst nichts. Sie versteht es schon, die Sache ordentlich zu veropern, die Tiefen zuzuschütten, reichliches Milieu zu zaubern und eine lockere Technik zu bereiten, so locker, daß ohne weiteres eine Arie des Valentin und ein Ballett in die kokottenhafte Walpurgisnacht nachträglich zugefügt werden konnten. Die Milieus werden unter üppige, wirksame Musik gesetzt. Die ländlichen Chöre bei Faustens Monolog, die reizenden Kirmes-Chöre in starkem rhythmischen und oft eigentümlich melodischen Leben, die Schwerterszene nach gut Pariser Schnitt, der außerordentlich fein erfundene Walzer, in allen drei Teilen sehr glücklich und inkrustiert mit der keuschen, leisen und langsamen Begegnungsszene, die Kirchenepisode mit dem großen Orgelspiel, die Militärszene mit dem breit ausladenden Marsch, die flitzende Serenade mit dem Duellterzett und dem forschen Finale im Stile der ernsten Comique, das alles sind nebensächliche Hauptsachen, die nicht nur von einer lebhaften musikalischen Phantasie zeugen, sondern auch den Bedarf an Kolorismus in schönster Abwechslung bestreiten. Denkt man nicht an Faust und Faustisches, nimmt man das alles so als Stück für sich, so leuchtet der Esprit des Franzosen in die Gestaltung des farbigen tänzerischen Ensembles. Und denkt man noch weniger an das Faustische, so wird man auch der Phantasie seiner lyrischen Szenen die Gerechtigkeit einer blühenden musikalischen Erfindung zuteil werden lassen, die an der Grenze der Trivialität dem Gefühl, auch dem deutschen uneingestandenen Gefühl, wohlige Erregungen bereitet. Das ist der eigentümlichste Gounod, der Schwelger der langsam geschlürften Süßigkeiten, lächelnde, selbst in Tränen lächelnde Melodien legen sich auf weichgebettete Harmoniekissen, Orgelpunkte bieten einen sicheren Grund für alle sanft niedersinkenden, sequenzenfrohen Phrasen, wollüstig verzögerte Vorhalte auf Septimen spiegeln die Sehnsucht der rhythmischen Seele. Die Gartenszene, bis heute das Muster der älteren französischen Musiklyrik, ist in ihrer bunten Reihe raffiniert und doch

mit allem Schein verschlossener Grazie und stiller Anmut angelegt. Im leichten Wiegen musikalischer Zephire singt Siebel ein Blümleinlied, das auf so nachgiebigen Bässen daherschwebt, eine delikate Kleinmalerei müht sich um alle Blumendinge, blumig süß wächst Faustens Kavatine auf, in exotischen Düften schmeichelt die Musik um Gretchen, und seltsam ferne nordische Tropik zeichnet ihre König Thuleballade, die die Gedanken an ihren Geliebten zart durchbrechen. Aus rührsamen Details blüht ihre Juwelenarie hervor, der virtuose Koloraturwalzer, der ihrer Seele das französische Parfüm und ihrer Kehle die festliche Mondänität gibt. Das Quartett ordnet sich gern nach den symmetrischen Regeln der Überlieferung: Divergenz der Charaktere und Konvergenz der Ensembles. Sehr entzückend bereitet sich allmählich das Liebesmotiv Faustens vor, hier und da, schwül durch die Blätter duftend, und in ihm findet sich bald das Paar liedhaft gebunden. Die Harmonien weiten sich, die feierlich berückenden Akkorde, in denen einst Margaretens Vision erschien, werden Duett, temperamentvolle italienische Melodiephrasen feuern das Tempo an, die verschiedenen Motive verschlingen sich wollüstig zu Steigerungen, sie wiegt sich höher und höher in ihrem weiten drangvoll schwingenden Neunachtel-Larghetto, ein Schrei, und der F-Dur-Jubel des Orchesters schließt eine Folge von mosaikhaften Lyrismen, die über die textlichen Spannungen ohne Arroganz, aber auch ohne Schwindelgefühl sehr geschickt und liebenswürdig Schritt für Schritt genommen haben, zufrieden, in klingender Musik ihr Glück zu finden. Die Gefängnisszene, am Schluß, lebt nicht minder gefühlvoll von den motivischen Erinnerungen an diesen Anfang. Das Aufklingen des Walzers, der Begegnung, des Liebesduetts, des Liebesjubels als Erlösungsjubel gibt ein eindringliches Muster der motivischen Erinnerungskraft letzter Opernszenen. Das Lied wird sich selbst Refrain, das Gefühl schließt seinen Kreis des Erlebens und Gedenkens. Es gibt keine musikdramatische Wirkung, die unbestrittener und allgemeiner gewesen wäre. In jeder Oper, alter und neuer, ist eine Ader davon. In der lyrischen Oper ist es das Herz.

Thomas

Ambroise Thomas ist minderwertiger. Ist auch seine Gegend an Gefühl und Anmut der Gounodschen benachbart, so ist doch seine musikalische Erfindung geringer, seine künstlerische Moral frivoler, seine ganze Haltung italienischer. Sein Leben ist in Preisen, Reisen, Mißerfolgen und Erfolgen wohl geordnet, die Welterfolge kamen erst zuletzt mit Mignon

(1866) und Hamlet (1868). Wieder Goethe und Shakespeare, aber nicht einmal zu flüstern. In Mignon sind einzelne Virtuositäten des Esprits zu bemerken, zigeunerische Weisen, das steirische Lied, das Tänzchen vor und im zweiten Akt, meinetwegen die Titaniapolonäse, als Lichterspiel der großen Welt. Bisweilen glänzen sinnige melodische Ideen. Nichts hält den Vergleich aus mit dem Engellied der gefangenen Margarete oder selbst dem Jugendduett Faustens mit Mephisto. Die Finales werden durch gemeine Rhythmen und Schlagmelodien unmöglich gemacht. Die Lieder Wilhelms, die Romanze Mignons, das Schwalbenduett sind von unedler Gesinnung, fettig und grinsend, wie verliebte alte Weiber. Wird die Frivolität offen bekannt, wie in den Walzerchen und Koloraturen der Philine, so ist sie viel erträglicher. Es ist schlechte Luft in dieser Oper, nicht die sinnliche Atmosphäre Gounods, sondern Gasgeruch mit altem Parfüm und schwitzigem Fleisch, worin eine echte Kokotte wie eine Erfrischung wirkt. Wie häßlich, daß es heut noch so viel Leute gibt, die diese Luft gern atmen, Lakaien des verlebten second empire. Es waren zwei Schlüsse: Mignon stirbt oder heiratet. Wenn sie heiratet, singt Philine eine Forlane, die in der Ouvertüre vorkommt, aber die Ouvertüre wird auch gespielt, wenn sie stirbt. Nun, der Hamlet des Thomas heiratet Ophelia nicht, aber immerhin, er wird König, nachdem er den Claudius erstochen hat. Den Lichterglanz des dekolletierten second empire sehe ich schleierloser in dieser Oper, vor allem in der großen Sterbeszene der Ophelia, die ein virtuos verfeinerter Wahnsinn wird, idyllische Dämonie, tänzerische Verzweiflung, weltmännische Operngymnastik mit exotischen Farben, schöner Ballade, Brummstimmen des Chors, blinkendem Orchester. Auch das groteske Totengräberduett nenne ich und die reichlich musikalische Begräbnisszene, die gute Stimmung des Terzetts der Königin mit Ophelia und Hamlet und das Dunkel im Duett des Königspaares. Die Ironie Hamlets ist musikdramatisch dankbar, er wird ein Stiefbruder Masaniellos oder Roberts, er singt und trinkt mit den Schauspielern und plötzlich gerät er in ein ander Tempo und Tonart. Aber daß solche Musik sehr geeignet ist, schwankende Charaktere zu vertiefen oder gar zu enthüllen, kann man nicht behaupten. Im Ganzen ist diese Oper, wenn sie auch noch so arienbeklebt ist, viel sympathischer als Mignon, anständiger in der Mache, malerischer, reinlicher, und man begreift nicht, warum man sie bei uns vor dieser verschminkten Theaterpuppe so ganz vergessen hat.

Thomas' Hamlet war ungefähr das musikalische Klima, das Bizet in Entzücken versetzte. Vor dem Deutschen hatte er eine gewisse scheue Ehrfurcht, das Italienische liebte er offen. Seine Konstitution war die eines bloßen Musikers. Gab ihm einer etwas zu komponieren, so machte er es; nahm er es ihm weg, war es auch gut. Er war ein Normalkünstler in jeder Beziehung, ohne revolutionäre Ideen, ohne geistige Übertriebenheit, und seine Briefe, am besten die an den Schüler Lacombe, zeigen das mittlere Niveau. Er machte prompt alle Prüfungen, erhielt alle Preise, war wegen seines trefflichen Spielens und Lesens und seines Gedächtnisses berühmt und heiratete die Tochter seines Lehrers Halevy. Seine Freunde schwärmten von seiner Improvisation und erzählten sich noch lange, wie er einmal das Begräbnis seines Kollegen Clapisson, die Leichenreden, seine Elysiumfahrt, kontrapunktiert gegen Themen aus Beethovens Fünfter, grotesk dargestellt hätte. Kurz: er war ein tüchtiger Mensch, der wohl wußte, was es mit der rechten Musik auf sich habe. Nur zwei Besonderheiten treten aus diesem vorschriftsmäßigen Dasein heraus: die enorme musikalische Erfindung, die sich in Carmen kundgab, und der plötzliche Tod, der kurz nach der Premiere dieser Oper ihn schweigen machte. Daß Carmen zuerst nicht gefiel und auch sonst seine späteren Werke wegen kühner Harmonien (man nannte das fälschlich Wagnerismus) Anstoß erregten, gehört ja fast zur Schematik der Laufbahn. Das unerhörte Aufleuchten seines plötzlich abgeschnittenen musikalischen Genies steht in einer Umgebung menschlicher Gewöhnlichkeiten.

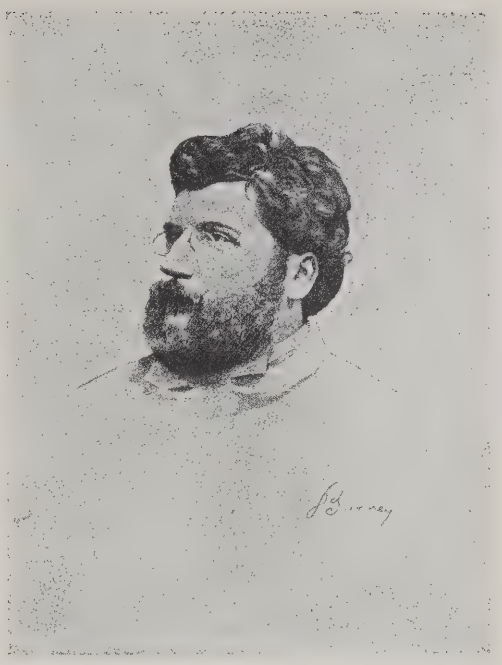
Seine Jugendoper Procope fand sich neulich noch im Nachlaß von Auber, es ist ein Rossinikind. Er rettete daraus einige Nummern in die Perlenfischer, wie er aus der Arlesienne zwei Stücke in Carmen übernahm. Die Perlenfischer blieben trivial, bis auf einige harmonische Wagnisse. Diese harmonischen Wagnisse waren nur die Anzeichen seines Farbensinnes, für den er nach Betätigung suchte. Viel Reiz fand er im Ethnologischen seiner Stoffe und, außer dem Bolero und den malerischen Modulationen seiner Vascokantate, ist es kein Zufall, daß Djamileh aus Ägypten, Carmen aus Spanien, die Arlesienne aus der Provence, die Jolie fille de Perth aus Schottland, die Perlenfischer aus dem Orient kamen. Bizet ist der ausgesprochene Exotiker unter diesen lyrischen Opernkomponisten, er färbt soviel er kann mit Landesfarben, keinen echten, aber sehr feurigen.

In der Djamileh trat es zuerst verblüffend hervor. In dieser aus Mussets Namouna herausgerissenen Geschichte der abgeschobenen Haremsdame, die sich küssend und tanzend ihren Herrn doch wieder gewinnt, gibt Bizet neben

vielen Traditionen in Gounodscher Lyrik oder italienischem Buffotum oder Pariserischem Operettenklang einige besondere Farben, die unvergeßlich sind: träumerische Nilschifferchöre, verzückte Vorhalte im Sklavenmarsch, ein Ghasel von aparter, seltsamer Exotik und einen Almeentanz, in Dur und Moll schwankend, von glühender orientalischer Leidenschaft. Gleichmäßiger wirkte seine koloristische Begabung in der Musik, die er zu Daudets Arlesienne schrieb, damals unbeachtet (nur Reyer lobte sie), heute über das Stück hinüber als Suite, als heimliche Oper gerettet, voll von weher Melodramatik, heimatschweren Gesängen, bunten Harmonien, vibrierenden Rhythmen, ein Entzücken für das tanz- und liedfrohe Ohr.

In Carmen wurde diese Art reif. Reif? Wissen wir, was gekommen wäre? Bizet war 37 Jahre, 1875. Die bloße Mediterranisierung der Musik, die gegen Wagner ausgespielt wird, können wir darin nicht sehen, sondern mehr noch: den Sieg der absoluten musikalischen Phantasie über jedes Hindernis. Text, Form, Gefühl, Szene, alles wird von dem Ansturm seiner Erfindung genommen, die in Glutströmen aufsteigt und triumphierend die Vernunft auf die Knie zwingt. Wir wissen, wie roh und handwerklich Meilhac und Halevy den Text aus der Mériméeschen Novelle (die im archivarischen Stil eine heiße Welt von Blut, Trug und animalischer Leidenschaft trocken dahinsetzt) zurecht gezimmert haben. Wir lächeln, daß sie zur Besänftigung der Gemüter die Micaela mit ihrem ganzen Gefühlsgepäck hinzuerfanden. Wir bemerken immer wieder in der Musik die alten symmetrischen Formen, über die Bizet in keiner Weise hinausging, wir wissen, daß die Rezitative nachkomponiert sind, wir sehen eingelegte Ballette, wir müssen durchaus gestehen, daß es doch eine rechte komponierte Oper ist mit allen Schikanen der Liebe, Rache, Rührung, Lieder, Aufzüge, Chöre und Finales. Aber wir geben uns schrankenlos dieser einzigen musikalischen Gestaltungskraft hin, die in jedem Takt von Einfällen strotzt, in jedem Tempo mit der Wucht eines ungebrochenen Temperaments pulsiert, Gewohntes und Eigentümliches in den glücklichsten Fluß bringt und mit einer Freude dahertanzt, die nur das Bewußtsein des endlichen Sieges diesen Zügen verleiht. Wunderbares Land, da die Probleme schweigen, weil die Schöpferkraft sie mit einem Blicke erstickt. Wunderbares Gehirn, wo inmitten der Alltäglichkeiten und Konventionen dieses wahrhaft metaphysische Fest bewegter Töne unbewußt, unerzogen, fast ungewollt sich an sich selbst berauschen darf. Jahrzehnt für Jahrzehnt verfolgte ich hier die Opern, ihre Arten, ihre Schicksale, ihre offenen und geheimen Kräfte, und wieder sitze ich vor der Carmenpartitur und kann nichts erklären, was da so alles überstrahlt, als die göttliche Eingebung, und schreibe diese Phrase hin und weiß, daß, wenn ich sie beweisen wollte, sie nur eine Phrase bliebe.

Aber es gibt keinen Menschen mehr auf beiden Hälften der Erde, der nicht mit dieser Musik lebte. Es gibt feinere und es gibt größere Opern als diese, aber keine, die nur dies eine so allein hätte: das Gefühl für Musik, diese himmlische Kunst, die in der Kombination von ein paar Tönen und Takten das letzte, was uns schmerzt und was uns freut, zu einem Naturgebilde zurückformt.



Bizet. Radierung von Burney

Wie er es erreicht, ich weiß es nicht. Ich lasse den ganzen Text von diesem wilden Weibe, dem Muttersöhnchen und dem Stierdandy beiseite, er macht es nicht, sicherlich nicht, er ist nur so da, als dramatische Unterlage und könnte ebensogut ganz anders sein. Er paßt oft gar nicht und gibt nur so allgemeine Hinweise: der erste Chor steigt wie gegen diesen Text entzückend chromatisch auf, die Straßenjungen locken geniale Kontrapunkte, die Zigarettenarbeiterinnen wiegen sich auf den kultiviertesten Harmonien, die Habanera stürzt sich chromatisch herunter und tänzelt sinnlos textlich, musikalisch übersinnlich fort, das Liebmutterduett zwischen José und Micaela wird ein Rausch in lyrischer Melodik, der scharfe Streitchor, die nationalfarbige Seguidilla, das Tempo der exotischen Zigeunereien, der aufregende Boleromarsch Escamillos, die ironischen Nonen des schwirrenden Schmugglerquintetts, der frei schwingende Gesang Josés, Carmens Tanz mit den eingesetzten Appelltrompeten, die Arie Josés schwelgerisch ausatmend, das kochende Liebesduett, quälend, hinsinkend, das Finale als seine Steigerung — ja, es mag die Situation wiedergeben, es mag die Charaktere zeichnen, aber mehr als alles das ist es eine wundervolle Eitelkeit der Musik, die sich an sich aufregt, über die Szene weg, jene schönste und seligste Eitelkeit, die aus Mädchenaugen blickt, aus dem Männerschritt, aus der Lust an Verführung, dem Bewußtsein der Macht, aus der Liebe zum Schicksal, Abenteuer, Tod, aus allen großen Dingen, die das Geheimnis und die Kraft des Lebens enthüllen. Dieses liegt in den Tönen, und es ist mehr als irgendein Drama. Es ist der ungeheure Fall, daß die Fülle und der Reichtum einer Musik, die

die Instinkte des Lebens wachruft und zum Rausche führt, sich ihr Drama schaffen, ein Greifbares in der Begeisterung ihres Seelenflugs. Soll man die melodischen und rhythmischen Nuancen des Carmenmotivs anmerken? Die verschiedene Harmonisation der Escamilloarie erklären? Ihren seltsamen melodischen Reiz tonal beschreiben? Die Tonalität des Joségesanges? Die Schlußakkorde seiner Arie? In dieser Arie die Vielgliedrigkeit des Orchesters? Den Harfenglanz, die Flötenfarben, Streicherteilungen, Blechperioden dieses Orchesters? Die Chromatik, die mit der Dur- und Mollterz operiert, in der Modulation den Halbton wieder überspringt, innerhalb ihres Systems diatonisch fortschreitet, harmonisch sich dehnt und zieht, mit dem Orgelpunkt sich kompensiert, die melodische Konstruktion beeinflußt? Man erklärt damit nicht die seelischen Visionen, die uns im Rauche dieses Liebesduetts aufsteigen, oder in der Verführung der Habanera, in dem Mutwillen der Straßenjungen, im Stolz des Escamilloliedes, im Sange, der unbegleitet in die freie Luft strömt, und im Tanze, der mit den Trompeten kämpft. Das sind Lebensinhalte der Musik geworden, unverwüstlich durch die Stile und Zeiten.

Ich will so von der Carmen sprechen, gerade weil sie dem blöden Blick leicht nur als Oper erscheint. Ich will ein wenig davon geben, was Musik sein kann, Musik, wo sie auch hinfällt, selbst in eine Oper. Der blöde Blick findet im dritten Akt genug Anhaltspunkte. Die zweite Hälfte ist Klasse Gounod. Es zeigt die Herkunft und gibt die Folie für diesen seltsamen Rhythmiker, Melodiker, Harmoniker. Die Schmugglerrhythmen, das Kartenterzett, Carmens Todeslied, der launige Spottchor und Abzug umreißen die andere Heimat: das Buffotum, das Bizet den tänzerischen Impuls gab, der ihn weit über alle Aubers hinausführte. Er ist wirksam, wenn er dramatisch ist, am Schlusse der beiden letzten Akte, aber er ist göttlich, wenn er tanzt und singt. Er ist ein tüchtiger Charakteristiker, aber er ist ein begnadeter Erfinder. Symphonien macht er mäßig, aber kleine Zwischenspiele wundervoll. Das ist die Analyse — aber was ist sie? Das Motiv der antretenden Stierkämpfer ist unsterblich, es hat mir noch jede Unlust besiegt, sooft ich es anschlage. Eine Wonne ist das kurze lyrische Duett Carmens und Escamillos — ich denke an irgend etwas Gutes, stille Abende im Mondschein zu Lovrana am Strande — da weckt mich der grausame Schluß. Doch jede Stelle im Leben, und auch diese, ist mit einer Musik aus Carmen besetzt, jede Stelle, die gar nichts mehr mit José und Micaela und der Mutter und dem Leutnant zu tun hat. Immer hat sich ein Stück unserer Erlebnisse an ein Stück Carmen gehängt. Carmen wurde das Buch des Lebens im höchsten Sinne des Tanzes. Das ist das dionysische Wunder.

Ich bin meinem Thema entwachsen. Ich wollte Carmen als die Oper der exotisierenden, farbigen Musik schildern, die Nationalelemente aufnimmt und verarbeitet. Sie hat soviel mehr Elemente aufgenommen. Soviel weiter wuchs dieses Werk aus der Tragédie lyrique heraus.

Östliches

Die westlichen Meister, wenn sie nationale Farben der Oper auflegten, nahmen oder erfanden sie im Geschmack der südlichen oder der nordischen Völker oder der ganz orientalischen. Das östliche Europa übersprangen sie, slawische Annäherungen finden sich nicht. Die Rache der Slawen dafür war groß, aber ihre Verlegenheit vielleicht noch größer. Ihre Meister fanden einen Reichtum an musikalischen Fähigkeiten in ihrem Volke, den sie unbedingt der Oper nutzbar machen wollten, aber diese Musik hatte so gar keine ursprünglichen Operneigenschaften, daß sie ohne Formanleihen bei dem Westen nicht auskamen. Italien hatte den Sinn für Virtuosität, Frankreich für die Szene, Deutschland für die Lyrik, die Slawen hatten Lieder, Tänze, Rhythmen — was war davon auf die Bühne zu stellen? Aber sie waren so schön und eigen, diese Lieder und Tänze, daß man alles tun wollte, auch ihre Extensität zu erproben, wie Chopin ihre Intensität, ihre intime Stärke erprobt und durchgesetzt hatte. Und das Gefühl dieser gedrückten Nation war so reich und wundervoll traurig, daß man dem Volke helfen zu können meinte, wenn man es als musikalisches Drama monumentalisierte und zum öffentlichen Bewußtsein brachte. Aus einem nationalen Bedürfnis entstand die Oper des östlichen Europa, und ihre Landesfarben sind kein preziöser Schmuck, wie bei den Werken des Westens, sondern Seele und Stolz, ein Seufzer gegen die Kultur, der man doch unterworfen ist. Manche dieser Werke gehen in dem Zwiespalt zum Westen unter, manche haben durch das große Geschick ihrer Meister eine annähernd nationale Form gefunden, nur wenige sind über ihre Heimat hinausgekommen. Ein geheimer Wunsch zieht uns zu ihnen, wie in einer stillen Schadenfreude gegen die Herrschsucht der europäischen Oper und in einem uneingestandenen Mitgefühl für diese seltsam weichen oder lässig ritterlichen Klänge, die in dem Versuch, die Welt zu gewinnen, das Schicksal ihrer Nationen erfahren.

Es sind wesentlich die Slawen. Denn was die alte ungarische Oper leistete, war nicht Musik der Magyaren, sondern Zigeunermusik, die in einem dunkeln Zusammenhange zu dem Slawischen steht. Der Nationalheros der ungarischen Oper ist Erkel, seine beiden Hauptwerke Hunyady Laszlo und Bank Ban, 1844 und 1861. Bei der ersten Oper ist er noch stark im Bann des Italienischen, in dessen Formen und Linien das Ungarische wie eingesetzt ist, eine dumme Intrigengeschichte, die volksmäßig wirksam gemacht wird. Bei der zweiten Oper ist das Italienische zwar nicht überwunden, und Ottos Arien „Holdes Wesen" oder „Melinda, wärst du mein" könnten zu den schönsten Erzeugnissen Donizettis, sogar Verdis rechnen, aber das System der Opernstilisierung ungarischer Musik ist viel klüger und künstlerischer durchgeführt, und der populäre Text, das Strafgericht Banks am Verderben Ungarns in der Trauer um die eigene Liebe, gibt viel nationalere Möglichkeiten. In Hunyady Laszlo war das Ungarische in gar zu beschränkter Verwendung, Rache, Liebe, Einsamkeit, alles auf Tschardasrhythmen und überhaupt zuviel binärer Takt, wie ihn die ungarische Melodie mit sich bringt. In Bank Ban sind die Opernqualitäten des Ungarischen bis aufs letzte erschöpft, und es ist ein gutes Stück Musik geworden, naiv, ehrlich und voll von hinreißender Melodik. Viel hilft ja diese Musik an sich schon. Die Synkope — welches dankbare Mittel für jede Erregung oder auch für die große Feierlichkeit in drei scharfen Schlägen (die Königsbegrüßung in Hunyady Laszlo). Das Rhapsodische, die Koloratur, die Verzierung, die punktierte Kette, die Stretta, das alles liegt im Ungarischen und gibt doch bequeme Beziehungen zu Italien. Dreitaktperioden in der unsymmetrischen Manier der Zigeuner setzen sich bizarr ab. Die Sprache der Magyaren ist schwer, aber der Takt der Zigeuner erleichtert sie sofort. Die Tanzgelegenheit ist groß, und der unumgängliche Tschardas steht in der Mitte jedes Balletts, das in der Mitte jeder Oper steht. Dann brechen die Körper aus, die in diesen naiven Stücken so puppentraurig hin- und hergeschoben werden. Bank Ban, wenn es an etwas leidet, leidet am Übermaß der kindlich gereimten Dialoge, einer volksmäßigen balladesken Epik, die sich plötzlich auf die Bühne gestellt sieht. Es ist zeitweise die reine Liedmacherei. Aber man muß es, wenn es nicht zuviel wird, unbefangen nehmen, wie primitive Bilder. Dann berührt es sich mit dem Buffotum, und die Puppe wird Stil. Die Szene zwischen Bank und dem Bauern hat diesen eigentümlichen Chansonton, Klagen, die ihren Refrain kennen, Liedchen des Elends, die in keuscher Einfalt gebetet werden. Mit solcher balladesken Stilisierung findet sich Erkel oft sehr glücklich heraus,

er verfestigt das Drama in eine volksmäßige Szene, braucht die alten Formen und darf doch die Musik ganz im nationalen Charakter halten. Am merkwürdigsten ist das erste Finale, ein großes Ensemble in sehr feinem Satz aus ungarischen Motiven leidenschaftlich entwickelt, und die Szene Banks mit Melinda, die rhapsodisch klagt, mit Viola d'amour und Zimbal, so stark und schön in allen Folgen des Duetts aus dem Stoff der ungarischen Musik erfunden und gestaltet, daß man sie zu den eigenartigsten und glücklichsten Stücken der nationalen Oper überhaupt wird zu zählen haben.

Tschechen

Die ungarische Musik hat den Vorteil aller Dimensionen des Temperaments, von der weichen, schwimmenden, taktlosen Rhapsodie auf glitzernden Harfenakkorden, bis zur synkopischen kurz gebundenen Tanzmelodie, die aus einem leidenschaftlichen Wirbel um sich selbst in die federnde Kadenz herabsinkt. Der slawischen Musik, im besonderen Sinne, fehlt dieser Glanz und Aufschwung, aber sie sitzt dafür in einer tieferen Region des inneren Menschen. Das Ungarische ist wie ein Tanz der Ballade, das Slawische wie eine Ballade auch im Tanze. Das Ungarische ist absoluter, instrumentaler, das Slawische gesungener, beseelter. Die Rhapsodie der Zigeuner wird nur künstlich gesungen, das slawische Lied verinnerlicht auch ihren Tanz. Der epischen Vielfältigkeit des Ungarn setzt der Slawe seine lyrische Vertiefung entgegen. Und er hofft, dadurch erfolgreicher zum Drama zu gelangen. Er hat seine schweren alten Lieder, und er hat seine bunten wechselnden Tänze, und er hat die tiefe Traurigkeit und den Rhythmus, wieder den Rhythmus — wie wird er es anstellen?

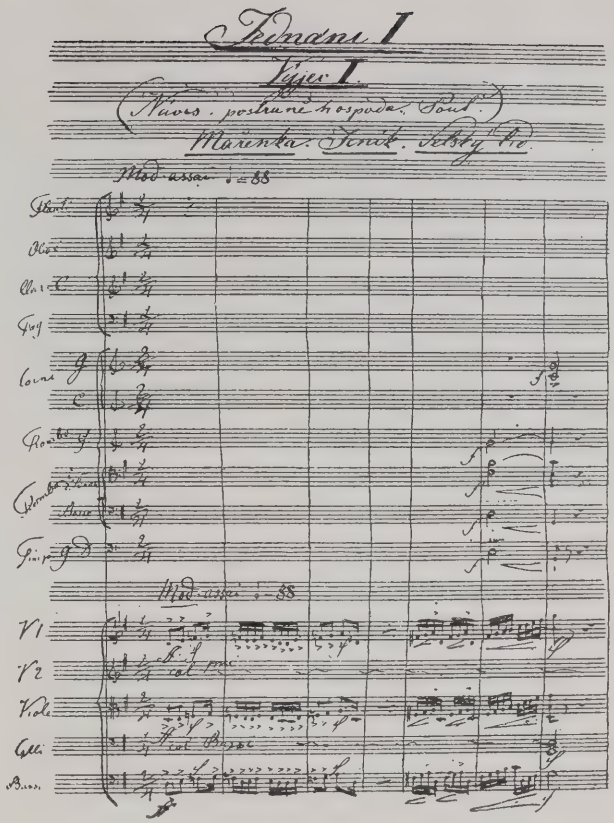
Unter den Tschechen erreichte es allein Smetana. Man bedauert, daß er keine bedeutenderen Librettisten gefunden habe, um seine letzten musikalischen Fähigkeiten zeigen zu können. Aber ich fürchte, er hätte sich verloren, wenn er sich zu steigern gehabt hätte. Das war ein guter, reiner Musiker, in dessen Werken keine Spur der geistigen Störung zu finden ist, die ihn erwartete. Eine gesunde Kunst, wo sie naiv bleibt und sich nicht um Probleme schert. In seiner Libussa versuchte er Feierlichkeiten, die alte Prager Sage der prophetischen Richterin, Hochzeiterin und Gründerin kleidet er in üppige Musik, tschechische Motive werden in europäische Ekstase gebracht, jedenfalls sein mächtigstes Werk, und viel Schönes im zweiten Akt — aber die Verkaufte Braut ist echter. Der „Kuß" (seine populärste Oper zu Hause) hat reizende Einzelheiten, „Dalibor" leidet an seinen Vorbildern,

Smetana. Zeichnung von Max Svabinsky

das „Geheimnis“ findet sich zwischen den Stilen nicht zurecht — die Verkaufte Braut ist ein Meisterwerk. Deswegen eilte Smetana aus Gotenburg, wo er eine dumme Stellung hatte, zurück nach Prag, weil so etwas in ihm lebte. Darin machte er sich ganz frei von der Protektion Liszts, die ja sehr nützlich, aber doch auch sehr gefährlich war. Darum, nach dem Erfolg der Verkauften Braut im Jahre 1866, wurde er der Kapellmeister an der tschechischen Oper, die heute noch ein Denkmal dieses tief musikalischen Stammes ist. Ich kenne diese fünf Opern von ihm, nichts reicht an die Verkaufte Braut. Den Menschen Smetana lieben wir um sein Quartett „Aus meinem Leben“. Aber wegen dieser Oper müssen wir die Tschechen um Entschuldigung bitten: sie haben politisch nichts annähernd so Gutes geschaffen.

Hier ist nichts von einem falschen Pathos, das sich an der neudeutschen Schule ansteckt, hier ist Natürlichkeit, Schlichtheit, Stilreinheit und sogar eine große Kunst, aus dem Nationalen das Opernhafte zu bilden, nicht sehr dramatisch, aber es war auch nicht nötig bei einem so einfachen Stoffe, daß einer unter falschem Namen seine Braut an sich selber unter richtigem Namen verkauft. Was ist von der europäischen Oper darin geblieben? Die Ouvertüre, ein Prachtstück, treibt aus einer fugierten Welt in das Volkslied hinein. Das eine Terzett mit dem Heiratsvermittler Kezal „alles ist so gut wie richtig“ steht ungefähr auf dem Buffostandpunkt. Das zweite hat so etwas wie eine schumannsche verschlungene Figur, in die sich, da sie nicht ganz zur Situation paßt, die Mitglieder hineinbuffen müssen. Hans allein — wird konventioneller. Der Typ stotternder Wenzel ist Schablone. Der Trinkchor ist so gut wie irgendein anderer. Zum Schluß reicht die nationale Art nicht ganz. Ein Polkaduett beim Wiedersehen ist eben zu wenig. Schluß verlangt Pathos, es müßte gar kein Schluß sein. Es wird ja sonst auch hier nicht viel Oper gemacht, und wenn Marie sich vom Quartett und Sextett so schön abhebt, ist es schon genug der Herausstellung. Lied und Tanz machen das übrige. Welche Volksfrische in diesem Frühlingschor, der ein wenig

wienerisch eingerahmt und ein wenig nachdenklich molldurchzogen ist. Wie sinnig die Refrains, dieses seelische Echo von Mariens Arie. Wie zart moduliert ihr Duett mit Hans, ein Duett als Volkslied und in der motivischen B-Dur-Stelle so einfach, golden, echt und alt, daß alles Pathos davor hinsinkt. Das Quartett wird von Tanzmelodien gehalten, als sei es schon Legende geworden. Das Duett Mariens mit Wenzel, von einer süßen Melodie eingeleitet, versinkt in das launische Spiel der Tonika und Dominante, die aus elementaren Volkstiefen aufsteigen. Kezal macht seine Anträge an Hans in drei verschiedenen Tanzrhythmen, einer feiner als der andere, als sängen sie längst gesungene Balladen zusammen: Weiß ich doch eine — weiß er doch eine! Und das Finale bewegt sich in einer reizenden wandernden Schlußfigur, sie wandert über die Erde und wandert, alles zu einem guten Ende zu kriegen, auf alle Schande gar lustig, und Chorvolksweisen gehen in die Begleitung über, zum Liede wird das Erlebnis. Das wundervolle Sextett hebt sich herauf wie uraltes Klingen dämmernder, weinender Weisen — was träumen wir von heimatlichen Erinnerungen, Großmuttermärchen, Kinderspiel und Rauschen des Waldes, wenn die jungen Blätter den ersten Wind fühlen? In einem Wasserspiegel sahen wir den abendlichen Himmel. Dazwischen aber ist Erde, und Erde ist Bühne, und Bühne will Sinnlichkeit. Esmeralda, singe deine Polka. Und ihr Tänzer alle, tanzt unsere heimatlichen Tänze, in denen Schicksale und Opern stecken, soviel ihr wollt. Die große Polka schwingt sich durch die Tonarten mit ihrem schnippischen, kurzen Takt und wiegt sich auf dem 1, 2, 3, vom 4 springend zum 1, 2, 3, von heiter blauen Diskanten überzogen und so vergnügt und schäkerig mit den kleinen braunen Durchgangsnoten der Bässe. Und der Furiant stampft sich los, drei



Smetanas Handschrift: Verkaufte Braut

Trochäen auf sechs Viertel, daß es nur so raucht, aber im Mittelsatz wird er vornehm und läßt sich vom eleganten Walzer belecken. Da kommen die Komödianten und schütten ihre Takte aus, bunt wie ihre Kleider. Geschäftige Sechzehntel zwischen harten Schlägen. Liedchen, wie von Schumann verloren, auf ruhelosen Achteln, Trompeten, die zu vergeblichen Schlachten blasen, Synkopen, die über Zwei-Viertel-Strecken gleiten, und immer wieder anheben und wieder gleiten und die Füße schleifen und die Arme heben und die Arme wieder senken und wieder gleiten — ach, wieviel Wahrheit ist in dieser Komödie! Braucht man so große Gebärden? Marie rückt das Köpfchen nach hinten, Hans schlägt sich auf die Schenkel, der Kuppler rennt in sein altes Buffoquartier zurück, und wir wissen: wenn man etwas nur so sagt, wie es ist, und es hat eine schöne Melodie und einen guten Takt, so ist in dieser Komödie das ganze bißchen Leben, so wie es wirklich ist, wie es im Grunde allgemein ist, böhmische, spanische, schottische Komödie — denn Lied und Tanz sind alles, das Lied für das Insichgehn, der Tanz für das Aussichgehn. Wie aber kommt es nur, daß ich bei der Musik der Verkauften Braut Entzükkungen, Ausgleichungen, inneres Leuchten habe, wie nur noch vor der Landschaft? Hier ist nicht bloß Musik Natur geworden, auch Natur Musik geblieben.

Von der rechten musikalischen Deklamation stammt das eigentlich Nationale, vom Gefühl für den Rhythmus der Sprache, sagt man. Ich kann das bei fremden Sprachen nicht kontrollieren. Smetana selbst soll erst spät dazu gelangt sein. Ich sehe einen rein musikalischen Rhythmus bei ihnen allen, der sicherlich den Ausschlag gibt. Die Terzenschleifen, die betonten leichten Taktteile, die konsequente Wiederholung von Phrasen, die mannigfachen Achtelteilungen innerhalb der Dreiviertel, die schwerhängenden Punktierungen, die Synkopenfedern, alles das scheint so herrschsüchtig, daß es sicherlich die Sprache zwängt. Aber es ist eine eigene Notenschrift, die man wie ein musikalisches Geständnis abliest, selbst ohne ein Wort des Textes zu verstehen, ein eigener mystischer Reiz, diese Musiksprache zu verfolgen unter einem Drama, dessen Worte nur Klang bleiben. Und selten fühlt man den Befehl der Sprache selbst, des Untermusikalischen in der Sprache. In Dvoraks und Fibichs schwärmerischen, undramatischen Opern gewinnt das allgemeine europäische Idiom die Oberhand. Dvoraks voramerikanische Opern haben noch etwas nationales Gewissen. Fibich irrte lange im Melodram umher und schrieb eine überzeugte Pelopstrilogie in dieser Gattung. Seine Hedy (nach Byron), eine Mischung von Tristan, Walküre und französischer Räuberromantik, trieft von jener Emphase und Weich-

lichkeit, die die tschechische Violine sich so leicht angewöhnt. Sein „Fall Arkonas", der Kampf der Heiden und Christen um unser Rügen ist musikalisch reiner und edler, aber bleich wie der Mond, geborgtes Licht. Von Tschechentum ist darin nur die Fähigkeit der Assimilation zu spüren. Der ausländische Stoff verauslandet die Musik erst recht.

Polen

Moniuszkos nationale Oper Polens, die Halka, 1847, gibt wieder ein sympathischeres Bild. Es ist die einfache Geschichte einer verlassenen Geliebten, die sich das Leben nimmt. Der Stil der opéra comique war das rechte Muster. Die italienischen Elemente sind vorhanden, aber sie sind natürlich und gut. Über dem Finale senkt sich eine eindrucksvoll gewellte Figur herunter, die trefflich verarbeitet ist. Die katholischen Enklaven sind von kindlicher Frömmigkeit. Der polnische Rhythmus und das polnische Lied beherrschen die wesentlichen Strecken und gestalten auch szenische Begleitungen, motivische Milieus. Die Verlassenheit der Halka gibt die Gelegenheiten zu schöner Klage und die Hochzeit ihres Geliebten mit einer anderen zu schönen Festen. Klage und Fest sind die beiden Farben Polens. Der Chor mit der verstoßenen Halka, diese Lieder, diese Resignationen sind von ergreifender Stimmung. Der Palast hat seine prachtvollen Masurkas und Polonäsen. Masurka, Polonäse, Varsovienne, Krakowiak geben zahlreiche Varianten des binären und ternären Taktes. Der große Tanzchor der Bergbewohner ist ein sehr temperamentvolles Stück Nationalmusik. Das Drama selbst wird in einigen, fast veristischen Schlägen akzentuiert, und die Mischung des Heimatlichen und des Szenischen scheint glücklich gelungen. Es bleibt ein Gefühl musikgewordener Sehnsucht und Wehmut, in der ein Durakkord überrascht, wie ein plötzliches Lächeln auf einem melancholischen Antlitz. Ja, diese gute Musik hilft so sehr, daß sie die Trauer einer Nation unsterblich macht.

Russen

Die östlichste der slawischen Opern, die russische, hat sich am interessantesten gestaltet. Sie hatte die größte Spannkraft, durch ihre Beziehungen und wiederum durch ihre Isolierung gegenüber Europa, sie hatte das Glück, die verschiedensten künstlerischen Begabungen in ihren Autoren zu finden,

und ein unermeßliches Feld reicher musikalischer Instinkte im Volke selbst. Sie bedeutet ein ganz merkwürdiges und besonderes Kapitel, vielleicht das aparteste Kapitel in dem großen Opernroman. In der Nachahmung Westeuropas wächst sie auf, wie die russische Literatur, der sie in der Nationalisierung nachfolgt, und die russische Malerei, der sie darin sogar vorangeht. Die befruchtenden Ströme kommen von Italien und Frankreich. Paesiello, Cimarosa, Boieldieu musizieren am Petersburger Hofe. Der Import italienischer Opern ist kolossal. Cavos, der Venezianer, war der regsamste. Er bekam in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts allmählich die ganze kaiserliche Musik unter sein Regime, stieg bis 21 000 Rubel Gehalt und schrieb sowohl für die italienische, als die französische, als die russische Truppe Opern. Die Einflüsse Deutschlands folgten. Schumann hat alle slawischen Musiker stark infizieren müssen, und Wagner zog mächtig an. Eine anregende Parallele entstand in Chopin, dessen geniale Freiheit das Polentum weit übertraf — wie oft erinnern uns diese russischen Opern, am Klavier gespielt, an seine vergeistigte slawische Atmosphäre. Der Geist der russischen Harmonie und Deklamation fand dann wieder ein Echo in der Schule Vincent d'Indys, und eine gewisse kultivierte Primitivität verband noch einmal beide Nationen, in Rußland in den Intellekt hinein entwickelt, in Paris von ihm herauf. Doch sollen die Beziehungen der Musik zum Leben nicht zu eng genommen werden, wohl zum privaten, aber nicht zum historischen. Die Oper ist immer fast ein Vergnügen, die Literatur fast eine Notwendigkeit zu nennen. Der Realismus, der die französische und russische Literatur, auch in seiner Wirkung auf Zentraleuropa, verbindet, ist nur teilweise in der Oper, wie nur teilweise und ganz im allgemeinen das gewaltige Chaos Dostojewskis, die bewußte Ethik Tolstois, die mondäne Stimmungsdichtheit Turgenjews in der russischen Oper ist. Denn alles ist darin, was der musikdramatische Sinn verlangt. Es ist ein Reich innerhalb der Weltoper, in dem alle deren Probleme, alle deren Wesensarten experimentiert und dargestellt werden, in einer wundervollen Mannigfaltigkeit und bunten Mischung, wie sie aus diesen Konflikten importierter Stile, heimatlicher Träumerei und eines Barbarentums entstehen mußte, das sich der Kultur, die es bewundert, widersetzt. Alle Zweifel und Entschlüsse, Einseitigkeiten und Balancen, die die Schicksale der großen Oper begleiten, kehren hier auf einem engen Raume in konzentrierter Gestalt und schneller Zeitfolge wieder und geben ein Kompendium der Oper in verkürzter Fassung, einen ganzen Inhalt dieses Buches im Buche selbst. Die Probleme des geschlossenen Musikstücks und des ehrlichen Worts, der Realität und des Märchens, des Erfindergeistes und der dramatischen Wahrheit, des Europäischen und des Nationalen, des Szenischen

und des Lyrischen, der Deklamation und des klangschönen Orchesters, alles das reiht sich hier in scharfen Bildern hart aneinander. Es ist ein dunkel gefärbter Spiegel des ganzen Opernwesens, in der Farbe jener russischen Musik, die einen so langen Atem hat, die niemals von der Schwermut sich ganz befreit, die wohl das Groteske, aber weder das launig Buffoneske, noch das tief Humoristische kennt, wenn sie feierlich wird, an die byzantinische Kirche erinnert, der europäischen Fuge eine steinerne Homophonie entgegenstellt, die Koloratur seltsam eingelegter Figürchen liebt, leiterfremde Verschiebungen, beharrende Akkordschlüsse, abnorme Rhythmen und eine Melodie, die mit leichtem Ansatz ausholt, sich in unendlichen Repetitionen gefällt, in ihrem Gang rührend unbeholfen trottet und doch die ganze Seele des Volks umschließt.

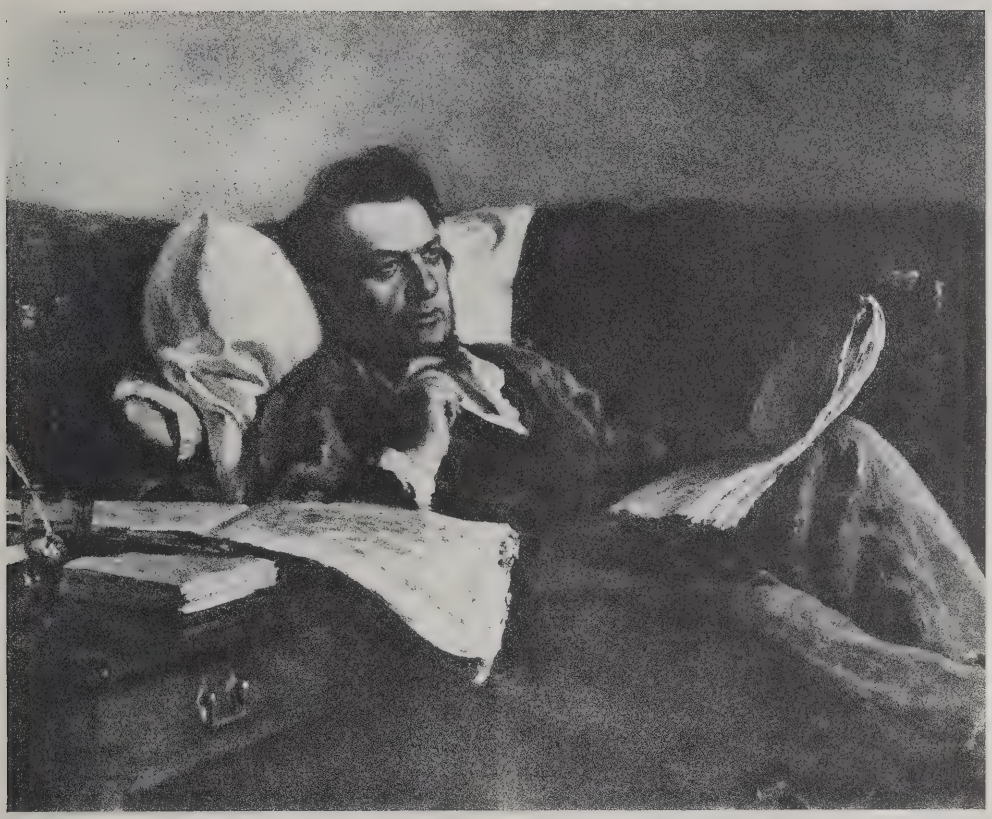
Glinka

Unter den Typen der russischen Oper wäre der erste der vorglinkasche Typ, die fremdstilige Oper, die man am besten in Werstowskis „Askolds Grab" kennen lernt: seit 1835 eines der populärsten Stücke in seiner Heimat. Es folgt ungefähr dem Schema der opéra comique mit Melodram, hat noch strenge Formen und nur in Chören und Liedern einige russische Farbe.

Glinka, der Schöpfer der russischen Nationaloper (man sah in jedem neuen Experiment immer wieder die Nationaloper), stellt gleich zwei Typen auf: im „Leben für den Zaren" das musikalische Bild des Kleinbürgerlebens auf patriotischem Horizont und in „Ruslan und Ludmilla" die Märchenoper mit dekorativen Reizen. Jene kam 1836 heraus, diese 1842. Es ist ein sonderbares Ringen in dieser Musik, wie in Glinkas Leben. Das russische Klima bekommt seiner Gesundheit nicht, und er reist vielfach nach Italien, Spanien, Paris und Berlin, wo er die Dehnsche Schule auf sich nimmt. Seine Musik macht dieselben Reisen, aber obwohl sie in dem Klima Liszts, Berlioz', Bülows sich wohl fühlt, hat sie doch den russischen Boden nur wenig und ungern vergessen und ist dort das große Losungswort geworden, gleich bedeutend als Weckruf der Nation wie als Zeugnis eines der geistvollsten Künstler.

Der Text zum „Leben des Zaren" ist von Baron von Rosen mit aller Naivität gemacht, deren er würdig ist: die Geschichte eines Russen, der die Polen irreführt, so daß sie nicht den Zaren töten, wie sie wollen, sondern ihn, wie er weiß. Den dramatischen Momenten ist Glinka nicht gewachsen,

denn er ist eine absolute, oratorische Natur, der die stehende Szene liebt, aber in das innere Leben der Russen wie in das äußere der Polen ist er mit seiner prachtvollen Musik so tief hineingestiegen, daß er bleibende Werte schuf. Gewiß ist der Stil noch gemischt. Der vierte Akt beginnt total italienisch, psalmodierende Arien schlagen in ein südliches Tempo um, alles begeisterte Hochgehen gewinnt Neapeler Feuer, plötzliche rossinische Intermezzi durchbrechen russische Linien. Die motivische Arbeit, besonders da, wo der sterbende Russe in seine schönen Monodien die Erinnerungen des Lebens flicht, oder die Eleganz ländlicher Chöre, auch des weichen Hochzeitchors in Fünfviertel, weisen auf französische Muster hin. Die starke kanonische Verwebung in vielen Ensembles ruft die deutsche Schule ins Gedächtnis. Dennoch ist die nationale Farbe vorherrschend: genauer gesagt zwei nationale Farben. Die feindlichen Russen und Polen sind in ihren musikalischen Charakteren vollkommen getrennt. Die Polen haben eine freudig sinnliche Polonäse und eine vorhalthüpfende Masurka, motivisch durch das Stück festgehalten, die zu den frischesten Erfindungen ihrer Art in Opern gehören, sie haben rassige Tänze, besonders einen genialen schleifenden Krakowiak, den man vom Temperament russischer Tänzer sehen muß, um zu begreifen, welche nationale Macht hier letzte rhythmische Ausbrüche und Hingebungen schafft. Und sie haben da, wo sie in der berühmten Szene des verschneiten Waldes untergehen, eine andere Masurka von so herzlicher Trauer, daß sie ihnen Chopin nicht zarter hätte schreiben können. Die Russen dagegen versuchen ihren Anteil an der Oper aus ostslawischen Elementen zu bilden, die sie bis zu großen Ensembles durchführen. Ihre Rezitative sind ungeschickt, ihre Lieder rührend, ihre Ensembles von herrlicher Kunst. Die ersten feierlichen Chöre, die Psalmodierendes mit Volksliedhaftem und Fugiertem zu einer Einheit binden, scheinen wie alte starre Mosaike auf Goldgrund zu stehen. Die Figurationen der Antonida klingen wie Erbe und Überlieferung der Dörfer, eine instinktive Fassung archaischer musikalischer Werte in exotischen Noten. Das langsame, sich vergrabende B-Moll-Terzett des ersten Aktes, wie ein östlicher Teppich von wiederkehrenden zauberhaften Arabesken durchzogen, gehört heute noch, auch nach dem Meistersingerquintett, zu den tiefst empfundenen Ensemblestücken, einer der wundervollsten Musiksätze aller Zeiten, in das Blut der Rasse getaucht. Das Quartett des dritten Aktes, zwischen dem Vater, seinem Kinderbrautpaar und dem Pflegesohn Wanja, auf die Folge des Liedes, des Gebets und der Tanzrhythmen eingerichtet, gibt ein Muster der nationalen Szene, die vor unsern Augen und Ohren zur dargestellten Legende zu werden scheint. Die große Ensembleklage im Epilog ist ein wahres Monument von Trauer, aus



Glinka. Nach Repin

Motiven russischer Bedrücktheit klangvoll und harmonisch ineinander gebaut. Das sind die drei schönsten Ensembles. Am Ende entspricht der Zarenbegrüßungschor dem Psalm des Anfangs, ohne Konvention aus kirchlich feierlichen und volksmäßig repetierenden Phrasen gebildet. Ob auch die Finaleform aus russischen Motiven gelungen ist, scheint zweifelhafter, sie erfordert noch immer zuviel Szene. Ein solches Finale ist am Schlusse des dritten Akts tastend versucht, rhythmisch sehr bemerkenswert. Wo die Szene feststeht, strömt das russische Wesen am reinsten aus. Das Lied findet dann seinen Ton. So erzählt Antonida das Fortgehen des Vaters mit den Polen nicht rezitativisch, sondern in Balladenform mit Chorrefrain — was wir eben noch erlebten, wird ein uralt Gedicht. Oder vielmehr es war das uralt Gedicht, aus dem diese Oper wurde. Und wo das Lied ganz opernlos steht, bloßes Spiel des Singens in heimatlicher Erinnerung und Jugend, da blüht es zu unvergeßlicher melodischer Schönheit. In dem jungen Wanja, in seinem tiefen, satten Alt liegt die Farbe Rußlands. Sein Lied vom toten Vöglein, mit diesen hängenden Siebentaktperioden, mit diesem

Glinka, Leben für den Zaren. Titelblatt

hängenden, sinnenden Vokalisenrefrain, so süß verweilend und verlockend, es geht nicht aus unserer Liebe: ein russisches Frauengesicht, verdeckt sinnlich und gemütvoll verstehend, schwarze tiefe Haare und rehbraune

Glinka, Ruslan und Ludmilla. Titelblatt

Augen, von zartem, bleichem Oval und verwirrendem Spiel der Züge, ein Vorstrecken der Wimpern, ein sehnsüchtiges Profilbilden, ein leises Lippenziehen, ein entzücktes Schließen und wieder ein weites Öffnen der Pupillen,

Ahnungen seliger Stunden, Blumen, Kinderlieder, Tanz und plötzlich die Versteinerung.

Ruslan und Ludmilla ist artistischer, ungleicher, lebensfremder. Hier tritt zum erstenmal die Neigung des Russen zu abstrakten, originellen Musikgebilden hervor, aus dem oratorischen Organ erwachsen, ins Kunstgewerbliche verfeinert. Man muß schon bei dieser Musik an die zauberisch linienklingenden Dekorationen denken, die die Russen zu den Palästen, Nymphen, fliegenden Zwergen, Totenfeldern und Riesenköpfen dieses Märchens erfunden haben. Es ist ein Neobyzantinismus der Kunst. Puschkin, der ganze Strecken der russischen Oper mit seinen Stoffen versah, hätte beinahe das Libretto für Glinka selbst aus seiner Dichtung zurechtgeschnitten, er starb darüber, und es blieb ein Mosaik unzusammenhängender Szenen, über die der Komponist seine Musik schüttete. Auch hier hat er noch das Bedürfnis, Arienentwicklungen aus dem heimatlich Rhapsodischen in italienische Tempi zu führen, schöne Emphasen in neuitalienischer scharfer Kurve einzusetzen, überall ein wenig südliche Sonne durch die Wolken brechen zu lassen. Aber er deckt es gern mit Pariser Luft. Ratmiro schläft russisch ein, träumt in einem italienischen Walzer von schönen Frauen und wird französisch von einem Geisterballett umduftet. Ludmilla in ihrer Gefangenschaft klagt italienisch, und Geisterchöre in französischer Lieblichkeit mit Pariser Glockenspielen umschweben sie. Viel italienische Rage, viel französische Phrase, viel schönes trauerndes Ritornell und sehr viel Barbarentum, das plötzlich aller Kultur mit naturalistischen Wahrheiten ins Gesicht schlagen will. In der Szene, auch in den Ensembles ist ein rührendes Ungeschick, monotone Rutscher, auch verlegene Musikmacherei. Alles Malerische aber im Orchester ist verblüffend, Ruslans Kampf mit dem Zwerg von einer schneidenden Schärfe, die Schilderung des Totenfeldes geheimnisvoll grüblerisch, die Erscheinung der Zauberin Naina sehr phantastisch und die Tänze von einer ungeheuren Rhythmik, besonders die geniale, sich verschnellernde Leszinska. Von den russischen Motiven muß man sagen, daß sie in der Szene oft nicht überwunden sind, sie sogar stören. Der russische Venusbergchor bei Naina gefällt sich im typischen Repetieren. Ruslan findet sein Siegesschwert, mit dem er Ludmilla befreien wird, in dem Riesenkopfe, den er tötet: der Kopf singt lebend und sterbend eintönig im Chore. Das ist Asiatentum gegen die körperliche Mythologie Siegfrieds. Alles Märchenhafte ist hier in eine abstrakte Primitivität zurückversetzt, nur vom Geiste erdacht, ohne Vision der epischen Nachschöpfung. Es wird lichter, sobald die Möglichkeit des Liedes zugestanden ist. So singt der Zauberer Finn seine ganze Selbstbiographie in einer feinen nationalen Ballade, die eine Phrase im Laufe der Geschicke um

sich selbst dreht. Schöne russische Chöre singen um die gerettete schlafende Ludmilla. Ihr Erwachen ist eine große Variation auf ein russisches Lied im Ensemble. In den Schlußtriumph ist ein nachdenkliches Rondo eingelegt, das das charakteristische B in A-Moll als F-Dur hat, wie so viele Melodieeigenheiten dieses Stils auf der Nichtachtung der üblichen beiden Tongeschlechter und der Annäherung an die ungebrochene Skalenmystik der Kirchentonarten beruhen. So war auch Ludmillas Hochzeitsgesang ein originell geschnittener, archaisch stilisierter Chor gewesen, mit vorsingendem Barden, den das Pianoforte im Orchester unterstützt, in einem starren Spiel um B-Dur herum aufjubelnd, herb, bitter, streng, wie ein russischer Beethoven. Die sonderbarste Szene ist die Entführung Ludmillas durch die bösen Dämonen. Der Chor hat in dem beliebten Fünfvierteltakt einen unentwegt repetierenden Liebesrausch gesungen, da wird das Mädchen plötzlich auf wilde, enharmonische Akkordbizarrerien fortgerissen, und in dem Dunkel entwickelt sich ein Ensemble, auf einem ganz weitgehenden Orgelpunkt von Es, kanonisch sich aneinander vergrößernd, von schrecklich wahrer Rhythmik begleitet, in eigentümlich nachtvogelflatternde Flötenfiguren auslaufend — eines der apartesten Stücke der romantischen Oper aller Völker: Gefühl von Schicksalsmächten auf einem Boden, der noch die Hölle gesehen hat.

Serow

Ist Glinka sowohl in seiner Oper der Wirklichkeit als in der des Märchens eine ausgesprochen absolut musikalische Begabung, so ist Serow gegen ihn der Dramatiker. Er steht auf der einen Seite den Wagnerschen Prinzipien als erster in Rußland freundlich gegenüber, auf der anderen befehdet er den bloßen Geistreichtum und die Impressionabilität der Jungrussen. Gleichwohl hat bei ihm weder das Neudeutsche, wie bei den Tschechen, die Ursprünglichkeit der Erfindung verdorben, noch hat er die russische Sprache der Musik unterdrückt. Seine Hauptwerke sind aus den sechziger Jahren Judith und Rogneda. Judith, wenn man es europäisch einrangieren will, steht auf der Linie der tragédie lyrique, im Charakter etwa zwischen Bizet und Saint Saëns: Tanzfarbe und Chorpathetik. Eine gewisse Ungeschliffenheit gehört dem Russen und auch dem Autodidakten. Die Hebräer sind sakraler gehalten, die Assyrer wilder, aber es leuchtet die Passion des wirksamen Dramas überall auf. Das Asiatische in den Chören und Tanzgesängen der Barbaren hat seine heimatliche Rasse bewahrt gegenüber der mehr europäischen Arienmelodie. Der motivische Marsch, der Odaliskenwalzer, die Chöre mit persischen Ori-

ginalweisen sind außerordentlich koloristisch und künstlich fein verwebt. Rogneda ist einheitlicher in der russischen Haltung, aber blasser in der Phantasie. Das große Ensemble in Siebenviertel, die glänzenden wirbelnden Tänze, die rhythmisch lebendigen Lieder haben den Russen bis heute zu Herzen gesprochen.

Dargomyschski

In Dargomyschski sehen die Jungrussen ihren Vater. Er hatte 1855 eine populäre Oper Russalka geschrieben, etwa slawischer Marschner, in den alten Formen, reich an Ensembles, sehr russisch in der rhapsodischen Elegie und den rassigen Tanztempi, aber nicht sehr erfindungsstark und nicht immer sehr nobel. Als er 1869 starb, fand man fast vollendet das Manuskript einer Oper Der steinerne Gast, dessen eine Szene Cui fertig machte und die Rimsky-Korssakow instrumentierte. Es war etwas Nochniedagewesenes: das Drama Puschkins war wörtlich unterlegt und die Musik illustrierend, die Deklamation rezitierend gehalten. Damals nannte man es wagnersch. Heute wissen wir, daß es eher vordebussysch als nachwagnersch zu nennen ist. Welche Fügung, daß gerade an einem Stoffe, der in einer so klassischen Oper fortlebte, die Revolution der auf Vernunft und Wahrheit pochenden neuen Oper in Rußland geschah! Don Juan kommt inkognito aus der Verbannung, tötet bei Donna Laura den Liebhaber Don Carlos und unterwirft sie, er erkennt, überredet, gewinnt Donna Anna wieder, deren Mann, den Komtur, er einst getötet hat (es ist besser, daß der Komtur nicht ihr Vater, sondern ihr Mann war) — er lädt die Statue des Komturs zu seinem Liebesabend mit Donna Anna ein, wo sie erscheint und ihn in die Hölle zieht. Der letzte, schwache Akt verführt den Komponisten zu einem Pathos, das ihm weniger liegt, die ersten beiden witzigen Akte lassen seinen Geist spielen. Denn es ist ganz ein Werk des Geistes, des kühlen Geistes, der das sinnliche Drama der übersinnlichen Musik vorzieht und in deren illustrativer und raffinierter Gestaltung mehr Anreiz findet, als in allem Durchgehen des Gefühls. Es gibt keine Ensembles, nur kleine Chöre, kaum eine Wiederholung oder Formgliederung. Die spanischen Liedchen der Laura erscheinen fast wie eine Konzession. Das naturalistische Leben der Phrase, die kleinen Antworten des Orchesters auf den Gesang, das Fortspinnen der Motive sind die einzigen Pflichten der Musik, wie aus der Miniaturkunst des Liedes in die Oper genommen, und sie zerstören rücksichtslos die gewohnten Rubriken der Harmonien, Konsonanzen und Schlüsse. Nur in lyrischer Gehobenheit stilisiert sich die Melodie ein wenig nach der althergebrachten Wirkung. Das System

der Motive ist nicht architektonisch, sondern malerisch. Und in solchen zeitweisen Malereien leistet der Geist dieses Autors, der wie aus einer Erschlaffung der Instinkte zur Methode seiner kleinen Logik kommt, künstlerisch Wertvolleres, als man seiner Überlegung zutrauen würde. Donna Anna hat ein Motiv diatonischer Akkorde, der steinerne Gast im Gegensatz dazu Skalen, aber nicht mozartsche Tonleitern, sondern jene Ganztonskalen, die die bewußte Befreiung der russischen Musik von dem Tonalitäts- und Geschlechterdogma darstellen und bis heute zu Scriabine ihre prinzipielle Bedeutung gewonnen haben. Auf diesem Ganztonmotiv ist im zweiten Akt die Statuenszene sehr geistreich aufgebaut. Der ganze zweite Akt ist das Muster einer psychologisch konstruierten Musik, die sich über ihre Entdeckungen freut. Der Monolog Don Juans ist von einer pikanten Kleinmalerei, seine Szene mit Donna Anna ist eine Kette feinster Illustrationen, aus denen sein Motiv „Wenn ich ein Narr wär" wie ein wiederkehrendes Thema vorspringt, die Einladung der Statue ist verblüffend wahr im musikalischen Gesicht, ein Nicken und ein Drehen und sehr interessant der verschiedene Modus in Don Juans und in Leporellos Einladungsform. Bildchen auf Bildchen zieht sich durch das leichte, dem Wort gegenüber zärtliche und ehrfurchtsvolle Gewebe: der Zweikampf mit Don Carlos, die Hingebung Donna Lauras, Andeutungen von Pferden, Masken, Verliebtheiten, Augen, Spazieren, die südliche Nacht und das nordische Wetter werden kammermusikalisch gezeichnet und sind schon vorüber. Was aber ist daran russisch? Eine russische Melodie ist es nicht, sowenig wie es überhaupt eine Melodie ist. Aber es ist der Wille zur Traditionslosigkeit, ein intellektuell verfeinerter Nihilismus.

Mussorgski

Unter den jungrussischen Opern, zu denen nicht alle dieser Gruppe und manche, wie Cui, nicht sehr erfolgreich beisteuerten, ist das künstlerisch interessanteste und am weitesten verbreitete Werk Mussorgskis Boris Godunow. Mussorgski ist ein intransigenter Vertreter dieser Richtung, technisch ungeschliffen, aber in der Synthese weitherziger und in der Erfindung glücklicher als Dargomyschski. Einmal begann er Gogols „Heirat" wörtlich zu vertonen, aber er ließ diesen Versuch einer musikalischen Prosa liegen. Seine Lieder, die Totenlieder, die Kinderlieder bringen sein System der intensiven Kleinmalerei am überzeugendsten zum Ausdruck. Sie sind die innere Schule seiner Opern. Er schrieb eine vermeintlich volkstümliche Oper „Khovanchtchina", die seine beiden Seiten, den Geistreichtum und das

Mussorgski. Nach Repin

Russentum, gut nach außen kehren. Aber in Boris Godunow tritt das Geniale außerhalb jedes Vergleichs. Die Textbearbeitung des Puschkinstoffes ist mäßig. Es bleibt das Schicksal des durch einen Prinzenmord auf den Thron gekommenen Zaren und die Gegnerschaft des von Polen intrigierten falschen Demetrius verwaschen und unplastisch in Gang und Szene. Doch Boris selbst ist eine herrliche Rolle, eine Schaljapinrolle, in der alles einzelne greift und erschüttert oder mindestens musikalisch interessiert: man empfindet wohl ein Drama, ohne sich darüber Rechenschaft geben zu können. Es sind aufeinanderfolgende Genüsse musikdramatischen Ausdrucks, die sich in einem Zirkel von Geist und Form, Episode und Versimus, Puritanertum und Oper drehen. Boris Godunow wurde 1874 im Marientheater das erstemal gegeben, es setzte große Kämpfe, dann bearbeitete es Rimsky-Korssakow, und in dieser Form eroberte es Europa.

Die Prinzipien Dargomyschskis und die nationale Substanz, die Forderungen der Logik und die des Theaters sind hier vereinigt: das ist der Typ des Stücks. Es gibt byzantinische Kirchen- und Krönungschöre mit wunderbaren enharmonischen Verwechslungen, es gibt sehr geistreiche Schenkenlieder mit resoluten Melodien auf verschnittenen Bässen, und Waarlams große Erzählung mit dem Zwang eines melodisch motivischen Refrains ist das Muster einer malerischen Ballade. Xenia singt ein tropfendes merkwürdiges Klagelied, die Amme singt das echte Mussorgskilied von der Mücke, zu dem das Orchester eine kleine Menagerie von Mücken, Wanzen und Heupferdchen entfaltet. Und sie machen zusammen ein reizendes Klatschhändchenspiel im Plapperspiel national verfeinerter Kinderstuben. Die Mädchen von Sandomir veranstalten ihre bunten üppigen Chöre, und Marina stellt ihre

Masurkas auf. Im letzten Akt gibt es Breughelszenen mit Vagabunden und Blödsinnigen von grotesker Geschlossenheit. Das alles ist Form und Überlieferung, von einem hellen Geiste erleuchtet. Die Gleichzeitigkeit des Singens wird durchaus nicht vermieden, und die Aktschlüsse (besonders geschickt bei der Entdeckung des Demetrius als erstem Aktschluß) haben ihre wohlbedachten Steigerungen. Der dritte Akt, kann man sagen, leidet sogar an der Oper, doch mag man das auf das polnische Konto setzen, das diesen Akt bestreitet. Der Jesuit und Marina entschließen sich beinahe zu einem regulären Duett, Marina mit dem Chor erfindet eine rechte Theaterpolonäse (mit Fis in C-Dur), und ihre Liebesszene mit Demetrius gestattet sich formelle melodische Linien, die Paris alle Ehre machen würden. Vor dem Intriganten und vor der Liebe beugt sich auch diese Oper.

Fedorowsky: Bojar und Schreiber, Figurinen zu Mussorgskis Khovanchtchina

Aber dies alles ist nicht ihr Wesen, es ist Episode und Milieu. Ihr Wesen ist die enorme Erfassung des musikalischen Charakters, der sich in einem tiefen gesanglichen Ausdruck und in einer wundervoll pittoresken symphonischen Gestaltung zu erkennen gibt. Jede Szene setzt ein motivisches Gebilde ab, das malerisch den Gang der Psychologien begleitet. Je mehr das Seelische hervortritt, desto dramatischer wird das Solo, desto freier fließt es in die moderne empfindungsvolle Kantilene aus, die hier zum erstenmal, nicht in der deutschen Dogmatik, sondern in der Gesangenergie der Romanen ihren Stil findet. Die naturalistische Verve der Schlußszenen ist bewundernswert. Die große „Arie" des Boris im zweiten Akt ist von einer erschütternden Leidenschaft bewegt. Es ist Menschentum in diesen Ausbrüchen. Die Deklamation, viel intensiver als bei Dargomyschski, folgt unbeirrt dem Gefühl. Die musikalische Anschauung der Szene ist hellsichtig bis in jene letzten feinen Gewebe, die nur das Ohr des Poeten hinter den Dingen hört. Eine zart abgewogene Stimmungsrhythmik balanciert den Verlauf. Eine russische Landkarte, ein Weg nach Litauen, ein Drängen von Häschern, eine Gedankenfolge des Chronisten, eine ganz dumme Papageiengeschichte (echt russisch auf eine Phrasenrepetition) werden zu Tonphantasien. Trinkmotive,

Schlachtwünsche, Ruhmerinnerungen, plötzliche Interjektionen geben kurze Melodiestriche in die Musik, die vielfach mit ungewohnten Takten, taktwechselnd, taktlos läuft. Mit einer kolossalen Illusionskraft sind die Angstzustände des Boris geschildert, Visionen des ermordeten Kindes mit Glockenfarben, ein Motiv in chromatisch divergierenden Linien, das rücksichtslose, schreiende Abgründe öffnet, Furienaugen, die im Traume erscheinen und wie gräßliche Ringe zu schaurigen Halluzinationen auseinanderzittern. Es ist Sphäre in diesem Stück, bei aller substanziellen Erde in melodischer Hebung und Ensemblelandschaft — die Sphäre der unbestimmten grauen Luft und der Unendlichkeit der Steppe, die aus dem nationalen Apparat an Musik in ein geistiges Fluidum erhöht und umgeschaffen wird. Eine flexionsarme Musik, mit dem Vorhalt als These, den entstilisierten Kadenzen, der elementaren Selbständigkeit des Tons und Akkords, der willensfreien Rhythmik und der Aufhebung jeder Leibeigenschaft vor dem Seelischen.

Borodin

Ist Mussorgskis Werk ein Drama, oder will es dies wenigstens sein, so ist Borodins „Fürst Igor" (1890 in der Bearbeitung Rimsky-Korssakows zuerst gegeben) das gerade Gegenteil: es sind unzusammenhängende Szenen, in einzelnen prachtvollen Nummern komponiert, eine Suite von Stücken. Borodin, der Gelehrte, Akademiker, Mediziner, Chemiker, raffinierte in den Stunden, die er der Musik widmete, den russischen Ton zu einer melodischen, harmonischen, rhythmischen Gourmandise von zauberhaftem Reiz. Diese Oper gab ihm dreifache Gelegenheit. Fürst Igor, von den türkischen Polovezen gefangen, flieht. Zu Hause steuert die Frau dem wüsten Treiben ihres Bruders. In der Gefangenschaft verliebt sich sein Sohn in die Polovezentochter und bleibt dort. Die Szenerie ist kindlich, die Rezitative fallen ungeschickt im Wort, der Ton verachtet den Inhalt, leichte motivische Flechten stellen eine äußere Einheit her, aber der Glanz der Musik strahlt fast bis zur Ermüdung. Das Gewissen der bewußten Originalität ruht nie, selbst nicht in den etwas französelnden Liebesszenen. Geistreiche Septimen, reflexfärbende Orgelpunkte, chromatische Durchgänge, dekorative Imitationen, Schleierakkorde, Schatten des Diminuendo und Bizarrerien der Taktteile und Taktperioden sind die gewöhnliche Sprache. Einzelne Motive, wie vom seelenvollen Owlur, dem getauften Polovezer, bleiben wie nationale Mahnungen im Gehör. Kriegschöre, Leichtsinnsarien, Trinkgelage stürmen in russischen Tempi. Klagechöre weinen die Tränen der Volksfarbe, und die

große Elegie Jaroslawnas, ein schönes klares A-Dur plötzlich in A-Moll, ist exotisch überkoloriert. Die alten Chaconnen und Passacaglien erscheinen in russischer Variations- und Repetierlust neu gefirnißt. Grotesken Esprit zeigen die komischen Szenen: Gudokspieler singen ein Dauerlied auf periodischen H G A G, ein Glockenmotiv entwickelt sich schlau daraus, mit dem sie Igors Rückkehr einläuten, und der Geist des intellektuellen Humors spielt mit dem Repetierwerk der nationalen Melodie als motivischer Variation, von dem dummen Bettlerduett bis ins Triumphfinale. Doch die Perlen in diesem Geschmeide raffinierter Stücke sind die polovezischen Tänze und Lieder, die zu den temperamentvollsten und originellsten der russischen Literatur gehören: eine Carmenmusik in russischer Montierung. Kolorierte fremdartige Soli, Mädchen, Krieger, Patrouillen in starken Rhythmen, eine russische Tarantella von sinnlichster Gewalt, der große Aufzug in preziösestem Barbarismus und Chöre mit allen Modulationsgeheimnissen, die auf dem dunkeln Grunde archaischer Tonarten ruhen — das sind die letzten Geschmacksteigerungen, deren das koloristische Organ fähig ist.

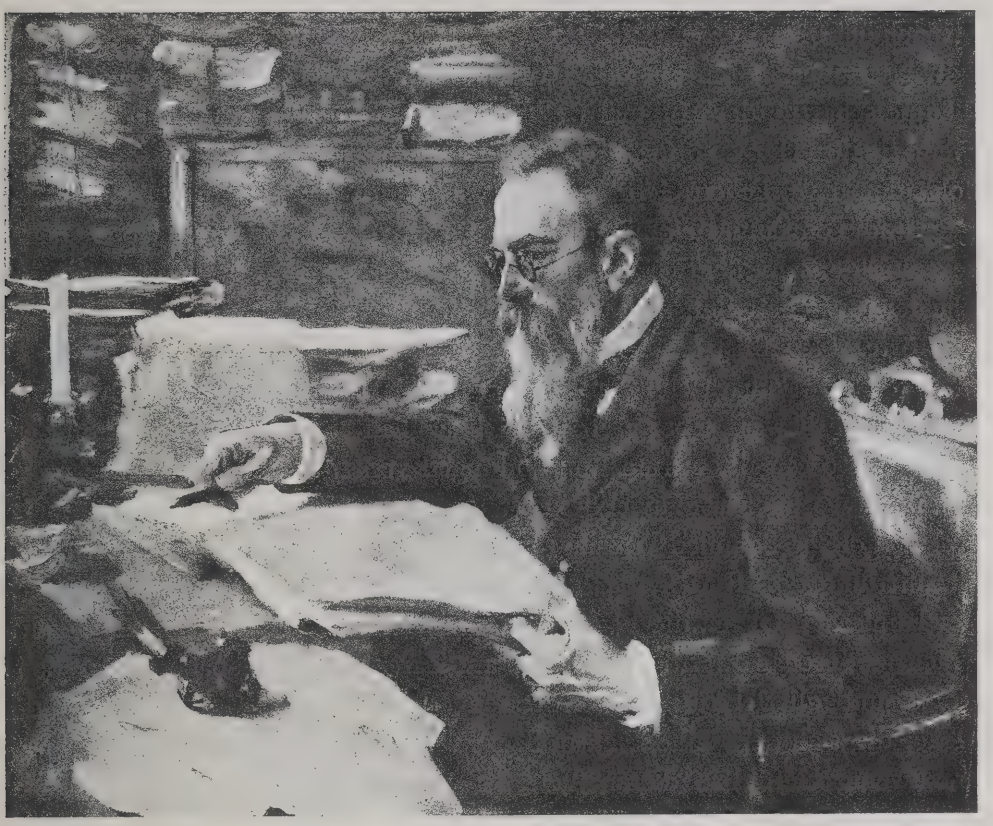
Rimsky-Korssakow

Am Ende der russischen Oper stehen ein geistreicher Eklektiker und ein gefühlvoller Pathetiker, jener mit einer heftigeren nationalen Färbung, dieser mit bewußter Neigung zur französischen lyrischen Bühne. Sie vereinigen die russischen Typen wieder in neuen Mischungen, ohne durch Festigkeit des Charakters so zu überzeugen wie die Einseitigen. Es sind Rimsky-Korssakow und Tschaikowski.

Rimsky-Korssakow war erst Mitglied der Marine und umsegelte die Welt, ehe er als Musiker hervortrat. Aber auch als Musiker umsegelt er die Welt und findet für jedes Sujet eine andere Sprache und einen anderen Stil. Komponiert er „Mozart und Salieri", betont er die Mathematik des 18. Jahrhunderts; steigt er in Märchen und Romantik, läßt er den Glanz seines Orchesters und den Reichtum seiner verwegenen Harmonien aufrauschen. Sein „Schneeflöckchen" blieb vielleicht seine beste, natürlichste, einfachste Oper, lied- und tanzhaft, durchaus russisch, dabei fein, graziös und von einer echten Popularität, die selbst den Schlußchor in Elfviertel dem Ohre angenehm macht. Wogegen die „Mainacht", die er nach Gogols Geschichte von dem jungen mainachtstollen Verliebten, dem die Nixen zu seiner Braut verhelfen, in schwärmerische Musik setzte, bereits alle Anzeichen der Künstlichkeit und Stilverspieltheit trägt. Alte Formen stehen neben neuen Harmonien, Buffo-

späße neben exotischen Pfingstchören, impressionistische Malereien, wie von Busoni, neben Emphasen, wie von Mascagni. Die große Nixenszene gerät als hyperinstrumentierte russische Romantik, ganz national in Takt, Melodie, Modulation, phantastisch in Volkstöne und Kinderspiele zurückgedreht, voller Geist — aber auch voller Gefühl? Rimsky-Korssakow ist sicherlich so raffiniert wie Borodin, aber seine Kunst hat nicht die Konzentration dieser Farbe und diesen Glauben an den Geschmack. Man nennt seinen „Sadko" gern eine Volksoper, aber es ist nicht Grund und Boden des Volkes selbst, sondern das Parkett derWeichlichen, Interessierten, Langeweilefürchtenden, die das Volk zu lieben vorgeben. Sadko zieht auf das Meer hinaus, um Reichtümer zu erwerben, nachdem er veritable Goldfische gefunden hat. Die Meerfrau Volkhova folgt ihm zurück nach Nowgorod und verwandelt sich dort in den zukunftsreichen Fluß, während Sadko selbst seine alte gute Frau wiederfindet. Rimsky-Korssakow machte sich solche Texte selbst zurecht, gar leicht und seicht, aber er putzte seine musikalischen Schiffe dann um so üppiger heraus. Er schrieb eine rechte Klingklangoper, die die Reise Sadkos mit allen Sinnenzaubern umgab, wo sie sich nur in Europa fanden. Die Nixen bekennen sich zu Enkelinnen des Rheins und umgeben sich mit Pariser Dekorationsmusik. Nowgoroder Kaufleute steuern ihre heimischen Weisen und Tänze bei. Im Hafen singen Kaufleute von Indien, von Venedig, von sonst woher ihre Nationallieder. Es gibt Meyerbeersche Opernschiffszenen und pseudoromantische Hochzeiten im Meerpalast, Ballette aller Seewunder, Zwischenspiele, die Wasserfahrten schildern, Pastorales und Feierlichkeiten der Erlösung und Wiederfindung: also den ganzen Apparat der großen französischen Oper, nur mit russischer Farbe überzogen und in ein weiches Spiel des Geistes gebettet. Das Verlassenheitslied von Sadkos Frau steht darin fast wie in einsamer Schönheit, schön wie fast alle Verlassenheitslieder, und hier besonders symbolisch in seiner Ungeschminktheit mitten in einem berauschenden und glänzenden Orchester- und Opernpomp.

Die Stilmischung innerhalb eines einzigen Werks zeigt seine „Zarenbraut": sie beginnt ohne sonderliche Erfindung im alten gebundenen Stil, ein wenig wie tschechische Muster, Russisches in Französischem erweicht, dann bringt sie plötzlich einen naturalistischen tragischen Schluß, dramatisch und nicht ohne Originalität. „Unhold Ohneseele" dagegen ist die volle Hingabe an Wagner, und zwar den späten Wagner, ohne jedoch die alten Formen ganz zu meiden. Kaum ein Schatten Rußlands ist zu verspüren. Der Stoff wäre nicht übel: der Unhold lebt in der Träne seiner Tochter, einer Art Kundry — weint sie, stirbt er — und sie weint um einen Ritter, der des Unholds gefangene Odaliske liebt. Rimsky-Korssakow aber weint nicht. Ein Herz spricht



Rimsky-Korssakow. Nach Serow

nicht, nur der Kopf arbeitet in Spitzfindigkeiten, die die musikalischen Motive auf äußerlichem Glanz zu einem Zaubernetz weben. Seine letzte Oper, 1907, ein Jahr vor seinem Tode, hält sich wieder russischer, aber sie ist bleich von Gesicht — jedenfalls hat sie den längsten Titel, den je eine Oper auf sich setzte: „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und von der Jungfrau Fewronia."

Tschaikowski

Rimsky-Korssakows Musik ist eine Landschaft von sublim verfeinerter, aber doch nur dekorativer Wirkung, die den Inhalt literarisch montiert. Aus amethystblassen Schatten steigen korallenrote Stämme auf, an denen einzeln gezählt die Blätter aus Smaragd sitzen unter lapislazulihartem Himmel. Wie auf Malachit gehen die Menschen, geradlinig und stilisiert, sie lieben aus einer pervers modernen Seele die alten Gesten und statt eines Herzens haben sie eine Tulakapsel, in der mystische Juwelen lagern, die sie

je nach der Situation an steife Götter und heilige Tiere verschenken. Tschaikowskis Landschaften aber sind von dieser Erde. Das Gras ist weich, die Bäume schattig, der Himmel wolkig, und die Menschen werden pathetisch, wenn sie ihre Herzen öffnen, weil es ihnen eine große Sache ist. Ihre Melodie folgt dem natürlichen Gefühl, ihre Harmonien vermeiden die Überraschungen, und Tonika und Dominante, Dur und Moll, die erwartungsvolle Quartsext und der sehnsüchtige Vorhalt sind wieder so schön, wie sie immer waren, ehe der russische Nihilismus die Geschlechter und die Liebe unter den Tönen zerstörte. Gewiß ist das oft sehr trivial.

Tschaikowski hat sich in seiner Opernlaufbahn durch mancherlei verschiedene Stoffe bewegt, aber er hat sich behaglich eigentlich nur dort niedergelassen, wo es galt, warme Empfindungen von Menschen zu Menschen zu gestalten, worin er fast zuviel des Guten tat, wie Rimsky-Korssakow zuwenig. Der Gogolsche Schmied Wakula stand an seiner Opernwiege. Er holt durch Vermittlung des Teufels, der seine Mutter, eine Hexe, liebt, auf Wunsch der launischen Oxana die Pantoffel der Zarin, und so kriegt er sein Mädel. Prächtige Tschaikowskitänze hört er am Zarenhofe, Weihnachtslieder beim Volke, und allerlei russische Grotesken erlebt er mit den Liebhabern der Hexe, die sich der Reihe nach in Säcke verstecken — aber im ganzen findet er zuwenig Gefühl in dieser Welt, eine mondäne, fließende, unsicher gefestete, leicht russifizierte Musik mit französischer Sauce, die mehr gemacht als gelebt ist. Mit Eugen Onegin kommt die Puschkinsche, atmosphärische Stimmung über ihn, die ihm die Dinge in eine sanfte und lyrische Perspektive rückt und wunderbar eröffnet, was zwischen Menschen lebt, Menschen, die sich die Liebe nicht geben, solange sie ihr Glück wäre, und sie bekennen, nachdem Jugend, Freundschaft und Glaube zerstört ist. Es wurde die populärste Oper Tschaikowskis, gar nicht sehr russisch in der Haltung, aber seinem Vaterlande als Ausbruch von Seelen, die längst Verwandte waren jedes heimischen Herzens, die liebste. Über alles nationale Kunstwerk siegt der Affekt lyrischer Bewegung, der in der Pariser Schule seinen Stil findet. Einem französischen Stoffe selbst wendet Tschaikowski sich jetzt zu, Jungfrau von Orleans, es wird ein Mißgriff, nach einem russischen wendet er sich zurück, Mazeppa — ein grausames Stück voll Folter, Gefängnis, Schrecken und Tod, das ihm aber Gelegenheit gibt zu dunkeln russischen Farben, zu Wucht und Schlagkraft, zu stampfenden heldischen Rücksichtslosigkeiten, in denen seine naturalistische Leidenschaft, so selten in all den Liebenswürdigkeiten, merkwürdig geweckt wird. Frankreich und Rußland fließen dann in der Piquedame zusammen. Französische Erziehung legt sich wie Gleichmaß und Beruhigung über die russische Naivität, über die hoffnungslose Liebe.

Aber diese Liebe selbst hat ihre fatale Operntextgeschichte. Sie ist eine Erfindung des Librettisten, Bruders Modeste Tschaikowski, und das genaue Gegenteil des Puschkinschen Novellenhelden. Dieser ist ein Spieler, er hört von dem Kartengeheimnis der Gräfin, er muß es erfahren, er muß gewinnen, und um in ihr Haus zu kommen, simuliert er die Liebe zu Lisa, der Pflegetochter. Puschkin weiß: Spieler lieben nicht. Aber der Librettist läßt sich das nicht gefallen. Jener sagt: er liebt, weil er spielt. Dieser sagt: er spielt, weil er liebt, und macht die verstellte Liebe zu einer echten, um das Gefühl der Oper zu retten. Zu guter Letzt: was war französischer als diese melodische Liebe Hermanns zu der ariosen Lisa? Liebe über alles. Tschaikowski schuf noch seinen Abgesang „Jolanthe", einen weichen, zärtlichen, pariserisch schmeichelnden Einakter von der blinden Königstochter, die Liebe und Licht findet — ein Liebessänger blieb er, kein Dramatiker, aber ein Szeniker, kein geschworener Russe, aber ein Weltmann von gutem Stil, kein großer Geist und Entdecker, aber ein Musiker, der seine Kunst versteht, und ein Spieler mit Tönen, nicht aus artistischer Monomanie, sondern um Herzen zu gewinnen. Gewiß ein wenig fade, ein wenig vieux jeu, aber schließlich ein Mensch.

Tschaikowski

Er liebt die Unterhaltung, die spielenden Episoden. Triquet trägt beim Oneginfest Couplets im Dixhuitiemestil vor. Piquedame hat ein ganzes Pastorale als Aufführung in diesem Genre, in bewußter Zauberflötenkopie. Die jungen Damen in Onegin und in Piquedame singen reizende Klavierduett-

chen in alter Manier. Überall treten die Tänze als willkommenes Intermezzo hervor. Der Oneginwalzer ist der schönste, von temperamentvoller Struktur, im Klima zwischen Paris und Wien. Seltener schieben sich symphonische Zwischenspiele ein, wie die großartige Poltawaschlacht in Mazeppa. Mazeppa hat auch eine prächtig thematische Ouvertüre. Aber die scharf gereimte lyrische Konzentration des Oneginvorspiels über das süße nachdenkliche Tatjanamotiv ist echter, unter all den verschiedenartigen russischen Opernvorspielen das bescheidenste und tiefste.

Tatjana und Lisa, so französisch sie sich bisweilen auch ausdrücken, russische Luft ist doch über ihnen, und eine leidenschaftliche Schwärmerei und geduldige Demut spricht aus ihren musikalischen Physiognomien, die Tschaikowski am rührendsten gelangen. So ist bei ihm oft das Russische nicht mehr in bestimmten Takten und Melismen definierbar und liegt doch als Stimmung und Linie, selbst als formelle Linie, in und über der Szene. Der eine ländliche Chor in Onegin, auf den Takt von vier Sechzehnteln zwischen je zwei Achteln, ist so absichtlich russisch, oder die letzte Tatjanaarie in Cis-Moll, im Gefühl wie legendarisch gebunden, oder die russischen Gesellschaftsliedchen in Piquedame, wie aus Büchern hergeholt, oder auch der Anfang des sehr schönen Ariosos Lisas am nächtlichen Kanal. Aber heimlicher aus der russischen Luft empfunden sind die Szenen, die das Innenleben in motivischen Geweben ausbreiten. Tschaikowski liebt das Motiv als Erinnerung, nicht nur in der Weise der Franzosen, wie er es wirkungsvoll beim Wiedersehen Onegins mit Tatjana als Spiegel der Erlebnisse verwendet, auch nicht ganz in der vorbestimmten architektonischen Bedingtheit Wagners, sondern als eine Art Mitgefühl des Orchesters mit der Stimme und dieser mit dem Orchester, so daß sie es sich gegenseitig gestalten und abnehmen, sein schmiegsam fließendes Orchester und seine gesangvolle Stimme, die gesangvollste aller russischen Komponisten. Nicht immer ist das Gleichgewicht gehalten. So ausgezeichnet das Kartenmotiv in der Piquedame erfunden und verwertet ist, so aufdringlich entwickelt sich das Liebesmotiv, das bis zur Erschöpfung in seinem monotonen Rhythmus die Stimmen durchkreuzt und den Gesang aufschwellt.

Steht Tschaikowski vor einer bewegten Szene, so versagt ihm — auch das ist allgemein russisch — das Drama. Die Absage Onegins an Tatjana erstarrt lyrisch, bei der Forderung Lenskis kommt ein richtiges großes Ensemble, vor dem Duell singt Lenski eine lange Arie, und beide machen ein kanonisches Orgelpunktduett. Das ist Opernschema. Aber steht umgekehrt die Szene vor Tschaikowski still, so regen sich seine besten Kräfte, weit über die Konventionen der Texte hinaus. Ich möchte die Schlußszene von Mazeppa hervorheben, wo die wahnsinnige Maria dem sterbenden Andrei ihr Wiegenlied

singt — doch das ist fast französisch. Eine russischere Stimmung liegt in der Schlußszene von Onegin, wo die getrennten Geliebten in einer möglichst heimatlichen musikalischen Haltung bei aller Gesangsverve seelische Vollkommenheit geben, echte Schmerzen, innerste Erschütterungen — dies ist die Wirkung dieser Oper, verwurzelte Schicksale von Menschen, durch Musik versüßt und verbittert, einfache, erdenschwere Schicksale, die jeder kennt und nun gesteigert erlebt. Schwebend, wie ein noch ungeklärtes Geheimnis waltete die Musik zu Anfang zwischen den vier Frauen, zwischen den zwei Paaren, viel zarter und unausgesprochener, als es bei Gounod wäre, sie singen und singen, und doch weben sich motivisch unsichtbare Fäden ihrer Charaktere, ihrer Zukunft, ihrer Wahrheiten. Dann in der großen Tatjanasoloszene tritt diese Lyrik mit einer Macht hervor, die alle unbefangenen Gemüter bezwingt. Das seelenvolle homophone Bewegen der breiten, sehnsüchtigen Melodie, das synkopische Drängen des Briefschreibemotivs, der rührende Gesang „Bist du mein Glück" als Ausleben einer eben noch gärenden, nachbrodelnden, endlich verdichteten Empfindung, das ergibt eine lyrische Szene, wie die Oper nicht viele kennt — im Hintergrund die kindlich russische Amme, Tatjana selbst, getragen von weitem, weltenweitem Gefühl, melodieschwelgend, schwingend, steigernd, schmerzensselig, musikalisch gar sehr schön und seelisch nicht minder wahr. Aber die eigentümlichste und originellste, im feinsten Sinne russische Szene, die Tschaikowski schrieb, ist die der sterbenden Gräfin in Piquedame. Es ist dunkel, Kerzen zittern vor Heiligenbildern, die Bratsche zittert geheimnisvoll, geheimnisvoll ziehende Akkorde mit weher Melodie klagen durch die Luft, dunkle müde Mägdechöre ducken sich in asiatischer Demut, die Gräfin schleicht zu Bett, einst das Bett der Venus moscovite, sie erinnert sich der großen Pariser Tänzer, die alte Gräfin des alten Paris, und alte Verzierungen fächeln dumpf im Orchester, sie singt zitternd das alte schwermütige Lied aus Grétrys Richard Löwenherz „je sens mon coeur qui bat, je ne sais pas pourquoi", und schläft ein, um nur noch einmal zu erwachen, zu ihrem Tode am Kartengeheimnis. Die Stimmung ist übersinnlich. Tschaikowskische Weheharmonien verbinden sich mit seinen traditionellen Neigungen zu einem seltsam kulturhistorischen Ensemble. Das alte galante Frankreich steigt noch einmal in die traurig müde, gespenstische Dunkelheit Rußlands herauf. Der Künstler faßt es im Bilde einer heimatlich vertieften Musik zusammen und setzt es in ein meisterhaftes Gewebe von Motiven, das ihm die Beziehung zum Leben gibt. So steht es da, als letztes gefühltes Zeugnis der Operngeschichte von Paris nach Petersburg. 1784 war der englische Löwenherz in Paris Oper geworden, 1890 schrieb Tschaikowski in Florenz die Piquedame.

Ich will Rubinstein nicht so ausführlich wehe tun, aber doch seinen Namen an den Schluß dieses Kapitels setzen, das zu zeigen hatte, wie aus den Liedern und Tänzen der Nationen sich eine farbige Opernwelt zu bilden wußte. Er kam über die Lieder und Tänze nicht ernstlich heraus, er setzte das Nationale allenfalls als farbigen Fleck in die Oper ein, zu einer weiteren klimatischen Einfühlung versagte die Kraft. Ein hinreißender Künstler, ein großer Mensch, ist er als Schaffender wesenlos geblieben. Hier ist einer, der zwischen seinen Nationen zerrieben wurde.

VERDI

Bellini

Italien ist kälter geworden. Schon wie im Traume tasten wir uns zurück nach jenen seligen, sonnigen Zeiten, da unsere Großväter und Urgroßväter sich dem leichten Spiel schnell fertiger, warm aufglühender Weisen ergaben, die ihnen von geliebten Sängern geschenkt wurden und sie auf dem Lebensweg begleiteten, als Erinnerungen froher, geselliger Stunden. Schwachen Ersatz haben wir, wenn einmal eine italienische Sembrichtruppe den Don Pasquale aufleben läßt oder Jadlowker den Almaviva trällert mit der Bosetti als Rosine und d'Andrade als Figaro oder eine günstige Gelegenheit Caruso und die Hempel im Liebestrank zusammenführt, dies holde Vögelchen neben seiner profunden Kraft. Kombinationen sind immer Überraschungen, sind die Reize solcher Abende, in denen Organe von seltener Begabung sich treffen und für eine kurze Zeit des Lebens sich in gemeinsamem Klang suchen, finden, begeistern. Die Süßigkeit der Hempel stand wie ein Reflex in goldiger Luft zu der männlichen, ausdruckssatten, energischen Seele Carusos. Sie umgab ihn mit einem Glanze, einer leuchtenden Kontur, einem Spiel heiterer Lust, daß diese ganze Stimmlandschaft von den Abgründen der Empfindung bis zur Bläue des Frühlingshimmels ausgefüllt zu sein schien. Ich fühle, so selten, so gern in dieser Weise. Nicht die Stücke, nicht die Arbeit geschieht an diesem Abend; sondern was geschieht ist das Leben der Kunst und die Beziehungen großer Sangesbegabungen. Im Traume . . .

Es war Frühling. Ein leichter Himmel spannte sich. Die Vögel sangen, und die Bäume fächelten. Kein unnützes Fragen nach Gründen und Zwecken vernebelte die Luft. Das Dasein an sich musizierte sich selbst. Eine federleichte Rhythmik schuf feine melodische Linien, alle Trivialität löste sich im Volksherzen auf, hier und da eine nette Wendung in der Harmonie, kichernde Instrumente, ein bescheidener Geist, alles geschrieben für die Stimmen, die erst Leben in die Partitur bringen und dies Leben abendlich darin erhalten, wie sie wechseln, wie sie aufgelegt sind, wie sie sich berauschen. Die Nachtigall Rossini hatte vorgesungen, und Hunderte, auffliegend und oft schon verschwunden, singen ihr nach. Bellini und Donizetti sind die besten unter ihren

Bellini. Alte Lithographie

Namen, leichtfingerig und geliebt über die ganze Welt außer von einigen bärbeißigen deutschen Theoretikern.

Bellini ist 34jährig gestorben, und achilleische Klagen folgten ihm. Eine Jugend hatte gestrahlt und war vergangen, von Catania bis nach Paris, wo er den graziösen Empfang seiner nationalen Oper wie alle anderen durch ernstere Arbeit quittierte. Pirata, Straniera, Romeo und Julia, die Nachtwandlerin, die Norma mit der Pasta und der Grisi 1831 in Mailand, die Puritaner, 1835, im Théâtre italien zu Paris, es wird ernster und tragischer, aber noch lange nicht so ernst, daß nicht der Duft seiner Melodien unsere Sinne bezauberte. Die Puritaner bekommen das französische Cachet, Soldatisches, Lugubres, Pathetisches, schöne wohlfließende Ensembles, doch verleugnet sich der Italiener niemals in der Behendigkeit und Selbstherrlichkeit der kolorierten melodischen Phrase. Wir wollen Norma, diese gallisierte Medeageschichte, als sein bestes Vermächtnis bewahren. Denn ein Edelmut der künstlerischen Empfindung ist darin erreicht, der weit über das Schema hinausgeht. Eine breitere und eine sehr glückliche Feder schrieb diese Musik. Die große Arie Casta diva bewährt heute noch, da sie niemand mehr singen mag oder kann, ihren langen Atem, ihr klassisches Profil, wenn es sich auch gar zu bald in einer Virtuosität erheitert, die diese Kunst, aus einer der entzückendsten Eitelkeiten der Welt geboren, nicht missen darf. Eine Unzahl populär gewordener Melodien füllt die Ensembles, das Liebesduett von Sever und Adalgisa, im Höhenglanze echten Gesangsfeuers, das temperamentvolle Schlußterzett des ersten Aktes, das musikalisch reiche zweite Finale, in dem die Ahnung Verdis schlummert, und die Duette der beiden Frauen, Ketten von Melodien, immer so kindlich froh, auch in der Trauer, so naiver Erinne-

rungen voll und mundgerecht in allen Imitationen, von einer gar besonderen Wirkung, wenn Adalgisa ihre Liebe, die sie noch nicht nennt, und Norma dieselbe Liebe, die sie nicht mehr nennen will, wie um den Gegenstand ihres Interesses herum in Kränzen sinniger und träumerischer Melodien ziehen. Die Künste der Akzentuation, auch durch die Tongeschlechter, der eindringlichen Rezitation, der holdseligen Erfindung wiegender Lieblichkeiten auf leichtgezimmerten Harmonien finden hier in der leidenschaftlichen Hingabe an den Gesang noch einmal eine klassische Einheit, die wie eine Erscheinung zerstiebt, sobald man aus einer Epoche der Traditionslosigkeit und des Unglaubens sie nur anhaucht.

Donizetti

Sind diese Melodienketten der Ensembles, der üppige Flor ihrer Vegetation ein Stück Fortschritt gegen Rossini? Rossini besaß alles, was diese seine Kinder verschwendeten. Alles findet sich schon bei ihm. Aber die merkwürdige Schönheit der Ensembles scheint eine besondere Sorge der Jüngeren gewesen zu sein, die wie er selbst, und noch heftiger, aus Italien nach Paris gravitierten. Bellini war zu früh gestorben. Donizetti flog weiter in die Welt. Zensurärgernisse treiben ihn aus Neapel, nach Paris, für das er die Regimentstochter und die Favoritin und Don Pasquale schreibt, nach Wien, für das die Linda von Chamonix bestimmt war. Er hatte gegen Bellini angekämpft, mit Anna Bolena, mit Marino Falieri; als seine Lucia sich durchsetzte, starb der Mitbewerber, und sein Feld war frei. Vielleicht hat er sich überarbeitet, seine Produktion war maßlos. Er verlor den Verstand und kehrte nach einer weltbewegten Karriere nach Bergamo, wo er geboren, zurück, um dort zu sterben.

In seinen tragischen Opern ist er oberflächlich, in seinen komischen gediegen: denn er ist mehr ein Komponist als ein Empfinder. Die Lucrezia, die Linda sind kaum noch aufrechtzuerhalten. Die Lucia von Lammermoor gibt Virtuosinnen noch bisweilen Gelegenheit, Wahnsinnswalzer zu singen, worin sie eigentlich bei den Koloraturhyänen dieser ganzen Operngattung genug Auswahl haben. Donizettis Melodie hat nicht den naiven und überlebenden Reiz der Bellinischen. Das beste in Lucia ist das Sextett, in schöne Konturen auslaufend, wie fast immer das beste in diesen seinen ernstmeinenden Opern ein solches Ensemble ist. Das übrige ist Schema: hübsche begleitende Fadenmelodien im Orchester, Duette in der Formel A + B = AB, gemeine Unisonochöre — und doch in der Manier seiner Melodie, die plötzlich lächelnd und gewinnend eintritt, sachte auf gestoßenen

Donizetti. Lithographie von Kriehuber

Vierteln, je nachdem, funkelnd oder schmachtend im Ausklingen, in den Duetten Edgardos und Enricos mit Lucia oder in der Edgardoschlußarie Tu che a Dio, in diesen Wendungen liegt die Heimat Verdis, dessen Empfindung beseelte, was er aus solcher Überlieferung zu hören gewohnt war.

Man beobachtet, wie auch das Textgerüst besser wird, je buffonesker seine Wünsche sind. Lucrezia, Linda, Lucia sind Wirrnisse. Das Wesentliche der Lucia, Betrug um den Geliebten, fädelt man sich erst langsam aus dem verwickelten und falsch pointierten Stück heraus, das ebenso blöde einem Scottschen Roman geraubt ist wie alle anderen Libretti nach diesem Liebling der Tage. Liebestrank, Regimentstochter, Don Pasquale sind Stoffe gewohnter Musterung und darum sofort übersichtlich.

Der Liebestrank, eine vorzeitige Parodie auf die regina Isotta, ist eine halbe Flasche Bordeaux, die der typische Dorfwahrsager dem Liebespaare zur Beförderung seiner Geständnisse verabreicht. Ein reizendes Finale, ein entzückender Frauenflüsterchor, belebte passionierte oder romanzenhafte Melodien geben eine heute noch annehmbare und durch Carusos Hilfe auch überall gern angenommene Probe der alten, guten italienischen Buffooper.

Die Regimentstochter ist total französisch und sehr pikant geblieben: weil Soldat und Weib in einer Person addiert sind. Man hat das Canevas der opéra comique: Wechsel des Land- und Palastmilieus, Gebet, Soldateska, Abschiedsfuge, Romanze, Gesangunterricht, motivische Lieder, Tirolienne, Erkennung — und der Komponist versteht mit verdächtiger Verve sich die frischesten militärischen Rhythmen zu unterwerfen, Ensembles auf graziöse Symmetrien, scharfe Akzente zu bauen, den Satz sehr preziös zu

führen und dem Lied den Pariser Charakter zu geben, der Salon plus Gefühl ist, wie das italienische Lied Volk plus Virtuosität.

Donizetti ist wandelbar: Don Pasquale ist total italienisch, ein Meisterwerk der Buffa, der netteste Nachläufer des Barbier. Die Scheinehe mit allem Poltern, um den Alten zu ärgern, und allem Versöhnen, um den Jungen zu kriegen, ist bewährter Pulcinellospaß. Darüber jagen sich die Melodien, bald ins Orchester geflochten, bald in die Stimmen gewachsen, es fliegt und flüstert, kichert und stößt, bald breiter, bald schmaler, dankbare Rezitative, schmeichelnde Tänze, knappste Rhythmik in den Ensembles, in dem Terzett eine süße Silhouette, im zweiten Finale eine meisterhafte Ziselur, im Dienerchor ein erquickender Übermut — welche Lebenskraft steckt in dieser uralten, Musik gewordenen Marionettenkunst! Bei der Premiere, 1843 in Paris, war man nicht sehr außer sich. Man schwärmte für Lucia. Lucia ist alt geworden, und Don Pasquale hat sich wieder verjüngt. Kleefeld und Bierbaum besorgten, unter Rücksicht auf die italienische spätere Bearbeitung, die letzte Ausgabe für das Bedürfnis einer Zeit, die wieder Sinn hat für die Monumentalität der Puppe.

Leicht zerfließende Melodien, überlieferte Späße, Sinnlichkeit und Tanzeslust klingen aus der Epoche an unser Ohr. Es sind die letzten Jahrzehnte einer Lebenskunst der Musik, die weiß, warum sie die Haltung der Form bewahrt. Meister kommen und Meister gehen. Mercadante, Pacini, die beiden Ricci, Petrella, Filippo Marchetti und Ponchielli, viele, viele andere füllen neben- und nacheinander die Bühnen mit ihren Werken, die die Familienähnlichkeit aller Epigonen und auch aller Vorläufer haben: weil wir sie von Zentren aus sehen, die bestimmend werden für ihre Frist und ihren Wert. Der sie in sich aufnimmt und erledigt, der sie steigert und sich selbst in neue Regionen erhebt — Verdi steht auf.

Verdi

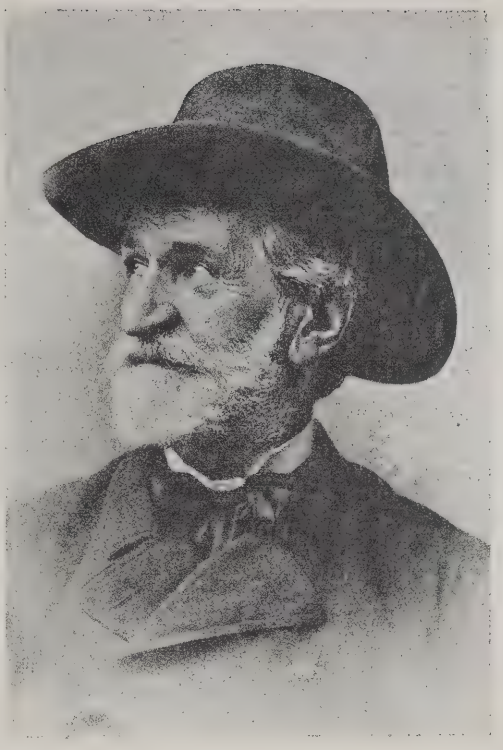
Aus seinem freundlichen, zutraulichen, ländlich-bärtigen Gesicht blickt uns der Spiegel eines Lebens an, das wie eine seiner schönen Melodien dahinfloß, reich und klar, in eine prachtvolle Steigerung gebaut, mit wenig Hindernissen, einigen Fermaten zum Schluß und einem frohen Ausklang. Beruhigt folgen wir seiner Linie, die wir in ähnlichen Kurven von seinen Landsmännern kennen, dieser romanischen Linie, deren Richtung von den Domizilen der Opern bestimmt wird und deren Kraft sich nach geringen Schwankungen immer wieder erholt. Wir suchen in dies gleitende, glatte

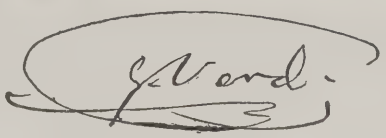
Verdis Geburtshaus

Leben hineinzusehen, aus Briefen, aus Biographien seine Hemmungen und Lasten zu erkennen, das schwere Los drängender Tage, aber nichts enthüllt sich uns als eine gleichmäßige Arbeit und ein ergebener Dank an die Führung des Schicksals. Das Genie leuchtet in einem geradezu selbstverständlichen Glanze, und die Entwicklung vollzieht sich in einer so heiteren Liebenswürdigkeit, als ob die Entfernung vom Oberto zum Falstaff nichts wäre als eine freundliche Gebärde gegen die Schönheit und den Reichtum des menschlichen Geistes. Ein feiner und froher Sinn gießt des Lebens Macht und Fülle in Gebilde wechselnder und immer zarterer Struktur, von ebenso kluger Einsicht geleitet, als von modernem Gefühl, von Leidenschaft und Technik gleichmäßig beraten, noch einmal ein Mozart, aber ein bewußterer, zum letztenmal ein Italiener alten Schlages, aber in seiner edelsten Kultur.

Vor hundert Jahren ist er in dem kleinen norditalienischen Roncole, da bei Busseto, zur Welt gekommen. Die Hand des Schöpfers, der sonst seinesgleichen mit Pech und Schwefel verfolgt, legte sich segnend auf das Haus des bescheidenen Händlers mit sali e tabacchi, und in seiner Gastwirtstube klangen dem jungen Giuseppe das erstemal die Ohren. Eine idyllische Jugend umgibt ihn, viel Liebe, Mäzenatentum, guter privater Unterricht, und mit elf Jahren ist er schon der Organist seiner Heimat. Inmitten von Spezereien und Kolonialwaren findet er seine Braut, die Tochter seines Gönners Barezzi, der den Vater mit Viktualien, ihn selbst mit Musik und Hochzeiterei erfreut. 1839 hat er in der Scala schon seinen ersten Opernerfolg mit Oberto, Ricordi der Verleger meldet sich, die Opernaufträge fliegen ihm zu, und seine Laufbahn kommt in besten Gang. Ein Bild: Barezzi verkauft gerade dem alten Verdi ein Pfund Käse, dann nimmt er die Flöte, musiziert mit Giuseppe, Margherita sitzt freudestrahlend daneben, sie sprechen von alten Zeiten, da Giuseppe heimlich im Kontor Barezzis eine Ouvertüre schrieb, die er jetzt im philharmonischen Konzert von Busseto aufführen wird, und Barezzi wußte es und lachte und gab ihm Geld und Zeit, und die Tochter, und öffnete ihm Familie, Leben, Welt, und Giuseppe erhebt die Arme und dankt ihm und ihr mit tausend Küssen. Ja, diese beiden Menschen hatten ihn als erste erkannt.

Er verlor die Barezzi und zwei Kinder Schlag auf Schlag durch den Tod. Das war die erste, aber auch die einzige harte Prüfung seines Lebens. Er hatte damals, 1840, die komische Oper Un giorno di Regno zu schreiben, und er schrieb sie schlecht. Er blieb zwei Jahre ruhig und kam dann mit dem Nabucco heraus, immer wieder in der Scala, von dem seine Lebensmelodie, äußerlich und innerlich, noch einmal anhebt, nun fast ungestört und in stolzem Bogen. Den Nabucco hatte Nicolai abgelehnt. Ihm brachte er einen Riesenerfolg und seine zweite Frau, die Sängerin Strepponi, die in einer ganz seltenen und einzigen Glücksdauer Hand in Hand mit ihm dieses schöne Leben abging.





Verdi

Es passiert nichts mehr — nichts als Arbeit Jahr für Jahr, steigende Honorare, schwankender Erfolg, aber ein unerschütterliches Ansehen und eine Liebe der ganzen Welt, wie sie kaum je ein Musiker genossen. Die Lombarden, Ernani, die beiden Foscari, Johanna d'Arc, Alzira, Attila, Macbeth, die Räuber (für London), die als Jerusalem umgearbeiteten Lombarden (für Paris), der Corsar (für Triest), die Schlacht von Legnano, Luisa Miller, Stiffelio — alles Aufträge, besser oder schlechter bedient, unsicher oft im Stil der Nachahmung oder Selbstfindung: bis mit dem Rigoletto (1851 Venedig) die große Epoche beginnt. Troubadour (Rom 1853) und Traviata (Venedig 1853) sind die ersten Stoffe eigener Wahl, jenes nach dem erfolgreichen Drama des Spaniers Antonio Garcia Guttierez, dieses nach Dumas' Kameliendame, die Verdi auf den revolutionären Gedanken bringt: ein modernes Gesellschaftsstück in Musik zu setzen. Es wird sein einziger wichtiger Durchfall, ein scheinbarer Premierendurchfall, wie ihn Norma auch erlebt hatte. Das macht nichts und geht schnell vorüber. Etwas mehr quält ihn die Zensur, doch gibt das nur einige zornige Tage, man ändert die Namen, und die Komposition bleibt unangetastet. Es war schon beim Rigoletto gewesen, jetzt bei

der Sizilianischen Vesper (1855 Paris) wiederholte es sich, aber beim Maskenball (1859 Rom) wurde es am tollsten. Die Oper war von Neapel bestellt, ein Venezianer Librettist hatte den Text geschrieben, der die Ermordung Gustavs III. auf dem Maskenball zum Sujet hatte, Aubers Oper desselben Sujets war vergessen, man verbot plötzlich den Königsmord auf der Bühne, Orsinis Napoleonattentat wurde als Schreckbild ausgestellt, der Zensurbeamte ließ im Büro einen behördlich konzessionierten neuen Text schreiben, Verdi sollte diesen mit seiner Musik zusammenkoppeln, er weigert sich, der Direktor droht ihm mit Strafe, der König will intervenieren, Verdi lehnt die Audienz ab, endlich wird die Handlung nach Boston verlegt und die Aufführung in Rom gestattet. Immer ist das Volk für Verdi, es liebt die patriotischen Gesänge und den Freiheitszauber seiner Opern und häuft auf seine Person eine Art symbolischen Eifers der erwachenden Nation. Bei der Annexionsabstimmung 1860 hatte Rossinis Votum gefehlt, aber den Namen Verdi sah man begeistert in den Initialen der Worte Vittorio Emanuele rè d'Italia. Er war kein Politiker von Partei oder Programm, er war glücklich, Aufstieg und Einigung seines Volkes zu erleben, wofür das Volk ihm allerorten Evviva Verdi zurief, aus dem Gefühl heraus, in seiner Kunst eine ähnliche letzte Machtsteigerung der Rasse zu verehren wie in dieser großen antipäpstlichen Staatenbildung. Seine Wonne umkleidete es mit den feurigen Melodien des unsterblichen Meisters, die den Ruhmesweg dieser politischen Erhebung begleitet und mit einem tausendfachen Echo erfüllt hatten.

Zwischen der Sizilianischen Vesper und dem Maskenball arbeitete Verdi den Simone Boccanegra, der später noch einmal renoviert wird, und den Aroldo, als Renovation des alten Stiffelio. Vieles, was gefallen war, gab er ganz auf; aber woran er hing, änderte er immer wieder um, und desto häufiger, je reifer und entwickelter er wird. Die Pausen werden jetzt größer. Für das italienische Theater in Petersburg schreibt er 1862, drei Jahre nach dem Maskenball, die Forza del destino. Drei Jahre darauf arbeitet er für das Théâtre lyrique in Paris den Macbeth um. Zwei Jahre darauf schreibt er für die Große Pariser Oper den Don Carlos, den er später für Mailand umarbeitet. Vier Jahre später, 1871, findet in Kairo die Premiere der Aida statt, die vom Khediven, eigentlich schon vorher, zur Eröffnung des Suezkanals bei ihm bestellt war. Ein großer Tag: die Sanktion der romanischen Oper in der orientalischen Welt und für Verdi selbst eine erneute Stilverfeinerung, unter nordischen, ja deutschen Einflüssen. Sechzehn Jahre danach, 1887 in Mailand, erscheint der Othello. Sechs Jahre danach, am 9. Februar 1893 in Mailand, der Falstaff. Im Jahre 1901 legte er sich nieder. Diese letzten

Zeiträume waren in einer wunderbaren Ruhe verflossen. Winters meist in Genua, Sommers in Sant' Agata. Nicht einmal nach Kairo war man gereist. Es vollendeten sich 88 Jahre eines Menschen, der das Glück seiner Gaben bis zur Neige ausgekostet hatte. Er war zur Natur zurückgekehrt, die ihn geschaffen. Er hatte zugesehen, sich das Seine gedacht und seine letzten Früchte in einer bedächtigen und kühlen Weisheit reifen lassen. Er hatte die Welt wohlwollend betrachtet und an ihr gelernt, sein künstlerisches Erbe niemals unterschätzt, aber auch nicht überschätzt, die Menschen geliebt, erfreut und bedankt, und als seine Guiseppina den Weg in die andere Welt vorausging, hatte er seine Überschüsse einem Musikerasyl zugrunde gelegt. Wenig Religiöses hatte er komponiert, und dies aus einer naiven und niemals dargestellten Frömmigkeit. Es war nun sein Beruf gewesen, Opern zu machen, sogar oft auf sehr zweifelhaften Texten, aber an seinem letzten Tage scheint es ihm vielleicht, daß das alles nur ein Vorwand war, eingegeben durch sein Blut und seine Rasse, den Mitmenschen auf irgendeine wirksame Weise die Wunder seines reinen und gütigen Genies mitzuteilen: Musik!

Jugendopern

Die Jugendopern, von denen man in Italien wohl noch diese und jene zu hören bekommt, habe ich durchgesehen und gefunden, daß er etwa auf folgendem Wege sich entwickelt hat: erst Nachahmung Rossinis, mehr Bellinis, noch mehr Donizettis, dann das Aufflammen seines Temperaments, in religiösen und patriotischen Gesängen, endlich der Durchbruch zu dem Ausdruck seelischer Melodie, der ihm eigentümlich ist. Doch sind das keine strengen Perioden, denn er hat ebensowohl plötzliche geniale Zukunftsblicke, wie leidige Rückfälle. Seine erste Oper, der Oberto, ist nichts als ein schlechter, dummer Bellini. Mit dem Nabucco beginnt die flammende Leidenschaft, die sich durch die Lombarden, den Attila und die Schlacht von Legnano fortsetzt — diese Schlacht von Legnano ist musikalisch wertvoller, als man in der Erinnerung hat. Aber die zündendsten seiner Gesänge findet man im Ernani; das ist ein Feuermeer, aus dem der Chor „Si, ridesti il leon di Castiglia" wie ein Wahrzeichen italienischer Begeisterung hervorragt. Einst sang man ihn mit solcher Heftigkeit und Unermüdlichkeit im Publikum mit, daß das Theater vor lauter Aufregung geschlossen werden mußte. Es ist nicht ganz falsch, zu sagen, daß Verdi in dieser Zeit aus dem Rossinistil und dem Meyerbeerstil eine gewisse fruchtbare Mischung herstellte. Aber doch beobachtet man, wie sich langsam das besondere Relief seiner Kunst

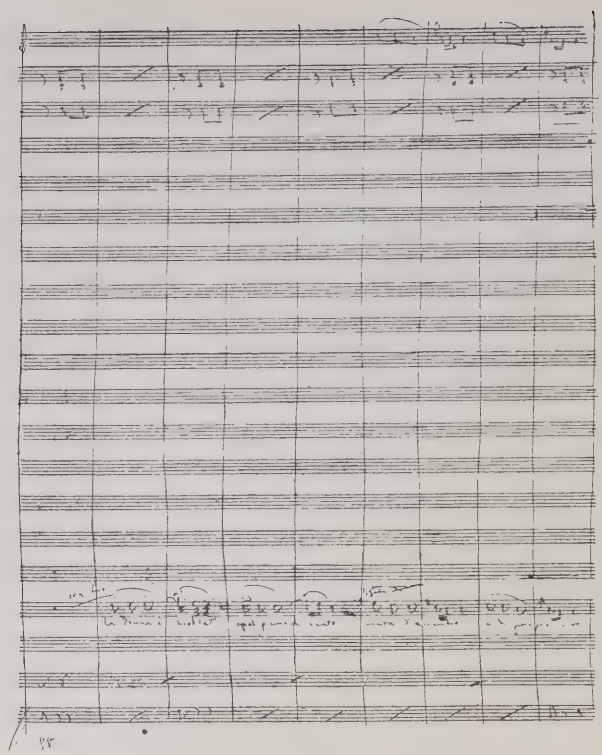
herausbildet: dieser Genuß an der typischen Modulation mit den Dominanten und Medianten, die die Balance der tonalen Stimmung in einer so frischen und harmonischen Bewegung erhält; diese Freude an der Tonika, die alles Gute und Böse in ihren kolorierten Hafen aufnimmt; dieser Stolz auf die immer fertige, schön entspringende Melodie (so fertig, wie die Szene selbst); diese Lust am gewöhnlichen, aber wirksamen Unisono der Chöre und wieder die Sauberkeit in den melodischen langsamen Ensembles; die Wonne des Schmerzes, der sich in eine Mollphrase zu vergraben scheint (so oft ihm als „Traurigkeit" vorgeworfen) und wieder die Figuration, die sich vom Stoff befreit und im eigenen Gesangleben weiter vegetiert; die Dominanteninterjektionen der einen duettierenden Stimme zur anderen; die dumpfen Schläge und die plötzlichen Durlichter; das konsequente Durchlaufen melodischer Ketten, die Terzenschleifenschlüsse, die kontrapunktischen Gegenfäden, die Wirbel um die Dominante (die das Duett Miller-Luise ganz der Traviata vorbereitete) — alles das verdichtet sich aus den Ahnenbildern zu seinem Porträt, und man kann den Finger auf die Stücke legen, in denen er zuerst sich selbst entdeckt hat. Das Gebet der Giselda in den Lombarden reinigt seinen Stil, die Kavatine der Elvira in Ernani ist die erste richtige, schwingende, blühende Verdiarie und des Dogen „o vecchio cor, che batti" in den Due Foscari seine ganze schöne Traurigkeit. Die gedrängte melodische Phrase, die er von der Traviata bis zur Aida kultiviert, wächst zum erstenmal gegen Ende des Ernani über die Worte „fino al sospiro estremo uno solo core avremo". Man ist erstaunt, im Duett Oronte-Giselda der Lombarden ganz schon die biegsame Phrasierung des Rigoletto zu finden und in den Duetten der Lucrezia mit Jacopo und mit dem Dogen in den Due Foscari den vollen leidenschaftlichen Fluß seiner Melodien, die sich aus zwei Kehlen im Wetteifer zu übertrumpfen suchen. Die Ensembles und Finales kündigen besonders in den Lombarden, Ernani und Due Foscari seine Meisterschaft an. Due Foscari interessiert auch durch das Bekenntnis motivischer Arbeit, das auf französische Vorbilder hinweist. Und aus Attila möge man sich die Schilderung des Sonnenaufgangs merken, die seine erste Neigung zur Orchestermalerei darstellt.

Aber die Hauptsache bleibt Luise Miller. Er beschäftigte sich mit ihr in Paris, rue de la Victoire 13, und es erscheint zweifellos, daß er zu dem schönen Schlusse dieser Oper, der eine Epoche für ihn bedeutete, durch den Einfluß der französischen Bühnenmusik gekommen ist, durch die szenische Rührung und musikalische Realistik, die ihr Vorzug war vor dem Gesangschema der Italiener. Luise Miller beginnt wie irgendein anderes Werk von ihm mit den Melodiechen, die wir heute so schwer zu einem seriösen Stoff

vertragen, zumal wenn er einem Nationaldrama der Deutschen entnommen ist. Aber schon im ersten Finale, fra mortali ancora oppressa, überrascht der Edelsinn der Haltung. Dann in dem Quartett, come celar le smanie del mio geloso amore, streichelt uns eine seltene Zartheit. Das Temperament rückt vor. Die leidenschaftlichen Phrasen schnellen vorüber. Die Duette der Katastrophe steigern und erhitzen sich, wie nur in Aida oder Othello. Die Liedchen hören auf. Als erschlösse sich ihm eine neue Welt, in der großen Sterbeszene der Liebenden, füllen sich Rezitative und Gesänge mit einem ernsten und tiefen Ausdruck, die Melodien strahlen in einem ungewohnten Glanz und in einer echten und herben Kraft, die Harmonien werden scharf und schwer, die Figur wird zum dramatischen, tätigen Motiv, und wir bekennen erstaunt, daß ein Bühnenbild, in unserem eigenen Nationaldrama voller Künstlichkeit und Konstruktion, Leben und Seele in dieser mitfühlenden Musik gewinnt. Ein nobles Terzett schließt das Stück und bewahrt die Stimmung. Auf dem Umweg von Schiller über den Librettisten Cammarano war hier eine Szene vor ihn gekommen, in der er sich schämte, Bellini zu spielen. Aus Ariensängern wurden Menschen, aus Rollen Charaktere, aus dem Text Schicksal und Wirklichkeit. So war die Traviata vorbereitet.

Rigoletto

Aber auch schon im Rigoletto darf man den französischen Einschlag nicht übersehen. Von den Stücken Victor Hugos war, mehr als Lucrezia Borgia oder Ernani, dieser „roi s'amuse" zum Spiel einer dramatischen Ironie, mit starken Kontrasten und Szenenwirkungen geeignet. Es bleibt unverständlich, warum die Zensur die Verwandlung Franz' I. in den neutralen Herzog von Mantua verlangte. Der Inhalt hatte ein allgemein menschliches Interesse — der Hofnarr, der durch denselben Anschlag, mit dem er den Verführer seiner Tochter ruinieren will, sich selbst ruiniert, gab eine Fülle musikalischer Möglichkeiten, Formen, Typen, trotz des Mangels eines weiblichen Chors, durch den sich diese Oper auszeichnet. Verdi strahlt hier nach allen Seiten hinaus, indem er den Mechanismus sowohl der französischen wie der italienischen Oper durch eine geniale musikalische Phantasie auf eine überraschend wirksame Einheit bringt. Auf uns wirkt es heute wie eine der ersten Musiktragödien, grausam, weil der leichtsinnige Herzog bei diesem Spiel mit Menschenseelen frei ausgeht. Im Original saß wenigstens noch eine Schlußszene daran, in der Gilda, die sich für ihren Geliebten geopfert, noch einmal erwacht und mit ihrem Vater ein Duett von rührender französischer



Handschrift Verdis: Rigoletto

Lyrik singt, was die Unbarmherzigkeit ihres Todes ein wenig mildert. Ich weiß auch nicht, warum man es wegläßt; es ist bezeichnend für den bittersüßen Geschmack, den diese Epoche an der Traurigkeit liebte.

Mehr als italienisch ist der knappe scharfe Kontrast, auf den im ersten Bilde die frivolen und die tragischen Elemente des Inhalts gebracht werden, eine Folge ausgezeichneter Bühnentanzmusiken, die von einem orchestralen Fluch eingeleitet und von dem gesungenen Fluch des Grafen Monterone (mit Wutfiguren, die Carmen ahnen) unterbrochen wird. Die Ensemblechöre flechten sich straff ein, die Konversation liegt leicht darauf, die ballata con eleganza des Herzogs mit ihrer reizenden harmonischen Schlußschaukel schwingt sich heraus.

Mehr als italienisch ist auch die Ironie jenes schmerzenstrunkenen Liedes, das der Narr singt, mit dem lustigen Munde seines Berufs, im Herzen zu Tode getroffen durch den Raub der Tochter: in Stücke zerfetzt, verlangt es den ganzen Schauspieler im Sänger. Wogegen Rigolettos folgende Szene mit dem Chor, das Gnadenlied, wieder zu einfach in die direkte Stimmung zurückverfällt und wie aus Verlegenheit mit figurativen Nebensachen bepackt scheint.

Mehr als italienisch ist endlich auch der wundervolle Naturalismus, mit dem die Gewitter- und Mordszene gezeichnet ist. Zwischen tiefen Quinten und hohen Pfiffen gähnt die Öde der Situation. Der Sturm sucht sie mit Brummstimmen zu füllen, die in kleinen Terzen, verschieden harmonisiert, auf und ab heulen. Ein Motiv des Herzogs fliegt wie verloren durch die Lüfte. Ein leidenschaftliches Terzett führt in zweimaligem Aufstieg die Menschen zum Ausbruch. Das rasende Gewitter, mit der Vorstellung des Mordes verschmolzen, fegt die wortlose Szene zu Ende. Verdi hatte mit dieser ozeanisch-grauen Schilderung, in der die Musik wie eine Perle saß, seine Muster längst übertroffen.

Das Rigolettoquartett. Alte Zeichnung

In anderen Fällen bleibt er den Forderungen seiner Rasse treuer, vor allem schöne Melodie zu geben, selbst auf Kosten des Sinnes und des Wortes, glücklich in diesem problematischen Kampfe von Ton und Wirklichkeit durch den Reichtum seiner musikalischen Erfindung uns leicht und gefällig auf die Seite des sinnlichen Genusses zu locken — eine Sünde vielleicht, doch eine solche, daß wir sie nicht mehr nach ihrer Schädlichkeit, sondern nach ihrer Schönheit beurteilen. So singt Gilda ihre große Koloraturarie mit allen Variationsübungen und netten Kontrapunkten, als eine Freude ihrer Kehle über ihre Liebe. So singt der Herzog sein „la donna è mobile" im frischen Studententon, als die pièce de résistance seines Tenors, eine so volksechte, populäre Melodie, daß die Sage geht, Verdi hätte sie aus Furcht, sie könnte schon vorher abgeleiert werden, erst bei der Generalprobe eingefügt (was wegen ihrer motivischen Verwendung unmöglich ist). Interessant schön und unwahr ist die Szene zwischen Rigoletto und dem Bravo gestaltet. Das Orchester, Solocello und Solobaß mit dunkler Begleitung, spielt dazu eine seltsam eindringliche lyrische Melodie, und ein kirchlicher Schluß bringt den mörderischen Pakt zu Ende, daß man meinen könnte, der Teufel hätte diese Seiten geschrieben. Aber Verdi war kein Spötter seiner selbst. Er machte schöne, dunkle Musik und legte sie einer dunklen, bösen Verzweiflung unter, durchaus in der Praxis der damaligen Oper. Nur unsere heutige Phantasie

gießt ihre satanische Mischung hinein und hängt mit entzückten Sinnen an solchem Widerspruch.

So haben wir eine schöne Arie, ein schönes Lied und einen schönen Orchestergesang. Bei den größeren Ensembles stellt die reine Musik Bedingungen, die selbstverständlicher sind. Der Chor der Kavaliere, die den Raub der Gilda erzählen, ist unisono liedhaft à la Donizetti — so naiv, daß es uns heute ein Lächeln entlockt. Der Entführungschor ist ein gutes gewohntes Buffostück mit seinen stakkierten Akkorden und dumpf entschlossenen Bässen. Kränze von Melodien werden die Duette; gebundene fertige Kränze, die hier und da eine einzelne Blume fallen lassen. Nach Rigolettos ausdrucksvollem Rezitativ „o oumini" setzt sein Duett mit Gilda eine Folge herrlicher Musik auf ihre Angst, formvollendete, kunstvoll verschlungene, zuletzt motivisch variierte Musik auf zwei Seelen, die sich doch voreinander fürchten: und unvergeßliche Einzelheiten, Gildas visionäre Figur „se non volete di voi parlarmi" über der absteigenden Terz, Quint, Sext, oder die Zartheit des in A sich wandelnden Des, da wo sie die Sehnsucht nach Freiheit äußert, solche Stellen treffen plötzlich unser Herz, und viele solche Plötzlichkeiten gibt es in diesem Rigoletto. Das zweite Duett ist zwischen Gilda und dem Herzog, wiederum eine laufende Melodienreihe, mit einer großen Doppelkoloratur und einem reißenden Schluß, wie es so der Italiener macht, aber dies ist gezeugt in einer glühenden Einbildung, die im Rausche entzückter und entzückender Töne ihre stammelnden Silben sich immer und immer wieder wiederholt. Und auch das dritte Duett, Gilda und Rigoletto, beim großen Triolenracheschwur, mit einer Erzählung, die Lied wird, einem Schluchzen, das stilisierte Synkope wird, allen verzerrten Worten und sinnlosen Melodisierungen: es ist Musik, die noch nie einen Hörer nach dem Inhalt hat fragen lassen. Credo, quia absurdum?

Die Krone des Rigolettoensembles ist das Quartett, eines der großen Kunstwerke italienischer Opernerziehung. Der Verführer singt sein Lied, die Dirne und die Liebende schlingen ihre Motive gegeneinander, der Vater verschiebt die harmonische Basis, wozu der Verführer und die Liebende melodische Konturen ziehen, die Dirne rhythmisch sich bescheidet. Der Verführer nimmt sein Lied wieder auf, die Dirne setzt ihm ihre Melodie entgegen, der Vater und die Liebende umgrenzen das Ensemble. Die Liebende gewinnt eine zitternde Kontur, die Dirne betont die herrschenden Leittöne, der Verführer erfindet sich eine mittlere Melodie, der Vater fundiert den Baß, von jedem melodischen Ausbruch der Tochter zu einer erhebenden Phrase veranlaßt. Dies ist der Bau des berühmten Stückes. Eine glückliche Erfindung läßt ihn in unendlich berückendem Wohllaut erklingen,

dieselbe Erfindung, die alle Musik des Rigoletto über jede Gefahr hinweg so lebenskräftig gehalten hat. Schwächere Stellen, wie die Anfangsarie des Herzogs im dritten Akt oder seine Szene mit dem Chor, die gewöhnlich gestrichen ist, fallen dagegen kaum ins Gewicht.

Troubadour

Man vergißt leicht, daß der Troubadour später ist als Rigoletto. Denn, einst so populär wie kaum eine zweite Oper, ist er jetzt unter den Besseren ein wenig verachtet, als zu altmodisch oder zu trivial. Warum? Er hat viele Minderwertigkeiten, die bei unseren Aufführungen gestrichen sind, aber das Hauptübel ist sein Text, der so fade und so blöde ist, daß er mit seiner Schmökerigkeit die Musik selbst langsam vergilbt hat. Cammarano hat ihn auf dem Gewissen, viel ungeschickter als Piave, dem Rigoletto, Traviata und einige andere Libretti immerhin verständlicher glückten. Dieses Malheur von zwei Brüdern, die um dieselbe Geliebte kämpfen, ist in eine so unklare Vorgeschichte von Zigeunerraub und -rache gerückt, daß nur dem fleißigsten Philologen die Herstellung der ursprünglichen Fabel gelingen mag, einem musikfrohen Zuhörer aber für immer verschlossen bleiben wird. Was kann Verdi gereizt haben? Das Geheimnisvolle, die Zigeunerromantik, das doppelt geliebte Weib, der Troubadourgesang und die Grafeneifersucht — Menschen wurden nicht daraus, denen wir ihr Singen glauben. Was übrig blieb, ist eine Masse begabter Musik, in der wir wohl den Meister erkennen. Und diese Musik rettete die Oper nicht bloß in die Künste virtuoser Tenore, sondern auch in die Sinne harmloser Zuhörer, die den Reichtum der Erfindung durch die Banalitäten der Mache hindurch zu genießen verstehen.

Da gibt es allerlei Zigeunerisches, nicht in der Originalfarbe, aber doch bunt gestrichen und kapriziös taktiert — Ferrandos Gesang von den beiden Knaben, das Zigeunerlager und Azucenas Lied vom Feuer, mesta genannt, aber doch ein schöner langsamer Walzer, der motivisch verwendet wird. Mag sein, daß das alles etwas kulissenhaft ist. Ernster muß man die Ensembles nehmen, die Verdis hoher Kunst volle Ehre machen: das Terzett am ersten Aktschluß als sehr schwungvolles italienisches Paradigma, die Szenen am vierten Aktschluß kunstvoll kontrapunktierte Melodien und dramatisches Leben, das große Finale des zweiten Aktes, geschmiedet in echtem Verdifeuer mit dem Höhepunkt der leidenschaftlichen Phrasensequenz Leonores „O in ciel", vor allem aber das berühmte Miserere, ein starrer Kirchenchor, zu dem der Troubadour und Leonore, ohne sich zu sehen, eine Art getrenntes Liebes-

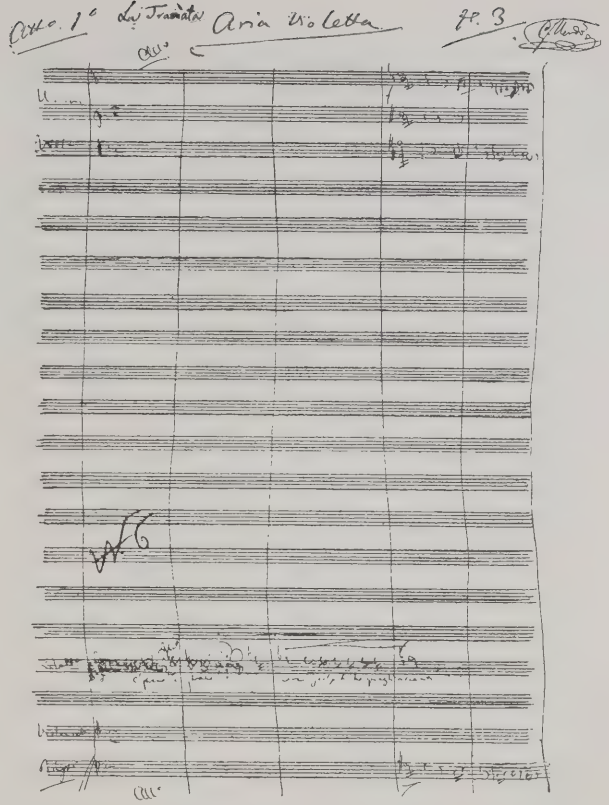
duett voll Melodie, Fluß und Gegenseitigkeit singen — die glücklichste Partie des ganzen Stückes, die allein an Menschlichkeiten grenzt.

Pflückt man weiter die einzelnen Gesänge und Arien aus dem Troubadour, so trifft man wohl dabei einige Wiederholungen, wie sie in diesem umgrenzten Stile unvermeidlich sind, aber man staunt doch vor der Fruchtbarkeit. Es finden sich viele Stellen von ursprünglich starkem dramatischen Ausdruck, wie in der Szene, da Leonore das Gift nimmt (mit reizend spielenden Orchesterfiguren) oder zuletzt bei der breit hingestrichenen Katastrophe. Es finden sich auch zahlreiche köstliche und merkwürdige Details, wie die absteigende Reihe von Vorhalten der gefangenen Azucena, oder später ihre dumpfen Trauerakkorde, denen der Troubadour eine gounodsch süße Phrase entgegenhält, worauf sie mit einer jener konzentriert-melodischen Wendungen antwortet, die den neuitalienischen Stil geschaffen haben. Doch sind die festen Arien der eigentliche Bestand dieser Oper, in ihrem Übermut uns heute oft ein Schlag ins Gesicht, wenn sie die Misereszene oder die Selbstmordszene wie Couplets plötzlich ins Virtuose wenden. Man muß sie einzeln nehmen. Die zärtliche Leonorenarie vom Schweigen der Nacht mit ihrem Verdi-Chromatik-Aufstieg und ihrem Verdi-Vorhalt-Aufschwung, und gleich darauf ihr trällerndes Koloraturliebeslied, des Grafen wiegendes B-Dur vom Blitz ihres Lächelns und sein ritterliches Des-Dur von der Freude, die ihn erwartet, die schwärmerische Romanze des Troubadours und seine Stretta, die er kampflustig bis zum hohen C führen mag, sein breitgelagertes Kantabile in demselben C vor Azucena, die eine der besten Verdimelodien in G-Moll beginnt, man denkt ganz langsam, aber es ist velocissimo, und beide singen in G-Dur einen passionierten Walzer, und plötzlich das schöne Schlummerlied der Azucena — ist es Italien? — ist es deutsch? — schubertsch? — — ai nostri monti ritorneremo: in meiner Jugend spielten das alles die Leierkästen, auf denen es noch zwanzig Jahre nach der Premiere in Rom stehen geblieben war, sie zogen in den Gassen der Heimatstadt umher, und Abend für Abend hörte ich es, ohne zu wissen, was es ist. Ich las dazu Märchen, und die Melodien verbanden sich in mir mit den Vorstellungen orientalischer Prinzen und verschleierter Damen aus Bagdad. Warum auch nicht?

Traviata

In einem Bangschen Roman kam ein Organist vor, der allerlei schöne alte Melodien spielte, und es hieß, er spielte die Melodien aus der Traviata, die uns so das ganze Leben begleitet haben, diese alten rührenden Melodien. Es war die Zeit, als ich dies las, da ich von dem ausschließlichen Wagnertum

erwachte und hinter Verdi, der mir bis dahin als der Abgott der Trivialität gegolten hatte, allmählich das musikalische Genie entdeckte, so ganz fern meinen Jünglingsschwärmereien, aber doch eine andere Welt von künstlerischer Natürlichkeit, von beglückender Popularität. Und ich begann langsam zu verstehen, daß es auch eine solche Musik geben dürfe, eine Musik ohne Philosophie und Problematik, nur aus Freude an ihrer eigenen Schönheit. Ich begann zu verstehen, daß diese Melodien nicht nur als Lieder, die man so summt und pfeift, uns durchs Leben begleiten können, sondern als



Handschrift Verdis: Traviata

ein Schatz köstlicher Gebilde, die einen tieferen Wert in ihrer unvergänglichen Elementarkraft, eine Seele in ihrem offenen Auge besitzen. Ich fing an, sie zu lieben, ihnen zu schmeicheln, ihnen abzubitten, und es dauerte nicht lange, so lächelten wir uns gegenseitig an, wie nach einem Mißverständnis, das durch die Güte zweier Herzen aufgehoben ist. Jetzt studierte ich sie. Es wurde mir plötzlich klar, nicht nur welche Genialität der Erfindung in ihnen ruhte, die durch ihre ungeheure Popularität schon unsere Gewohnheit geworden war, sondern auch wieviel reformatorischer Geist dazu gehörte, sie einem modernen Gesellschaftsstück, dieser Kameliendame, die eine Traviata wird, anzupassen, in ihren alten Formen das ewige Leben und im heutigen Leben ihre ewigen Formen zu sehen. Ich las den Roman von Dumas, sein Stück, immer weiter absteigend den Piaveschen Text, da fiel mir, wie ein Blütenschauer, der ganze Frühling dieser Musik vor den Augen nieder. Sie hatte die abgelagerte Tragödie einer der großen Pariser Literaturkokotten zu ihrem ewig jungen Eigentum erklärt. Ich erkannte Technik und Phantasie, und was ich einst verachtet, dann nur geliebt hatte, mußte ich jetzt bewundern.

Das Vorspiel, kurz, wie es Verdi nunmehr vorzieht, schildert die Traurigkeit ihres Sterbens und ihr Abschiedsmotiv der Liebe. So schlägt es den Bogen zum letzten Akt und umschreibt die Einheit.

Die vier Akte selbst bringen die wesentlichen Momente des Dramas auf ihre musikalischen Erlebnisse, sie entwickeln den Mythus dieser Geschichte.

Der Inhalt des ersten ist die Bekanntschaft und die Liebe: die Bekanntschaft wird in ein Festmilieu gesteckt, die Liebe in der großen Violettaszene entfaltet; so setzt sich Chor und Solo gleich kräftig voneinander ab. Die Festmusik, von zärtlichen Nebenmotiven durchzogen, ist in einer naiven Freudigkeit erfunden, gekrönt von einem entzückenden Walzer. Konversation und Chor sitzen leicht darauf. Das erste Intermezzo ist das stürmische Trinklied, in das sich Alfred, Violetta und Chor teilen, das zweite ein kleines Duett mit dem Liebesmotiv, das gut verdisch auf Treppen der Diatonik absteigt, einer schönen melodischen Phrase, die gut verdisch mit der Terz spielt, Tropfenkoloraturen, Doppelkadenz, alles wohl troubadourhaft in Linie und Schatten, doch hier in einem ganz neuen Licht, rührender, wahrhaftiger, aus dem Munde zweier schicksalsgezeichneten Menschen. Wie paßt das alles, das durchaus Schule und Form ist, in diese Wirklichkeit! Die Schule hatte alles Wesentliche herausgebildet, und alles Wesentliche ist der Triumph der Musik, ob sie Renaud und Armide, oder Alfred und Violetta umspielt. Wesentlich war Tanz, war Festlied, war Liebesduett, wesentlich ist das große Alleinsein der Frau, ihre Soloszene. Rezitativisch fühlt sie sich ein, in einem weichen F-Moll gibt sie sich der ersten Arie hin, um das Liebesmotiv in stolzem F-Dur daraus zu erheben, ein neues Rezitativ beflügelt ihre Sinne, sie gleitet in eine Koloratur, die wie mit einem Doppelpunkt schließt: jetzt spielt das Orchester ihr das Allegro brillante vor, glitzernd in seinen Fazetten, sie nimmt es auf, sie schwingt es hoch, sotto il balcone tönt sein Liebesmotiv herüber, sie umschlingt es, und beide singen ein getrenntes Liebesduett — Schema in der Form, wie alles andere, aber Leben in der zündenden Verve, mit der sich diese modernen Menschen, voller Musikfreude, in die Architektur des alten Heiligtums stürzen.

Der zweite Akt heißt: Trennung und wird in drei Duetten erledigt, zwischen dem Vater und Violetta, die sich zum Verzicht bringen läßt, Violetta und Alfred, der ihre Flucht nicht begreift, Alfred und dem Vater, der ihn zur Räson führen möchte. Voran steht, wie gewöhnlich an dieser Stelle, eine Tenorarie, wie gewöhnlich geringfügig und willig, gestrichen zu werden. Die drei Duette sind verschieden, wie sie sein müssen. Das erste ist, bestens gesagt, eine Art Entwickelung vom alten Stil zum neuen, vom Vater Germont zu Violetta. Der Alte beginnt konventionell. Das Orchester über-

nimmt eine bessere Führung. Violetta schlägt einen ausdrucksvolleren Ton an, den das Orchester bald verständnisvoll gegenstützt. Freiere Gegenden werden gesucht, aber der Vater kommt nicht hinaus über ein traditionelles Stakkato und Doppelschläge — da reißt sich plötzlich Violetta los, in einem prachtvollen Thema, Des-Moll, schöne Terzen, schöne Vorhalte, der schönste Verdi, und senkt sich gut in ein feines klagendes Es-Dur, wozu der Alte sich schon günstiger stellt, mit seinen mitleidigen Piangi-Phrasen. Noch einmal hilft das Orchester, und beide finden sich nun in der gleichen wundervollen G-Moll-Melodie, die die lieblichsten Konturen bildet, Konturen, die noch einmal dann allein erglänzen zum Addio. Das ist das erste Duett, und ich glaube, es interessiert, in dieser Weise es anzusehen, es wird dadurch psychologischer. Das zweite Duett ist ohne jeden Zweifel psychologisch, es ist kurz, wahr, neu. Die Wehmut der Violetta ist in jenen klagenden, leeren gezogenen Vorhalten gezeichnet, ein Starren ins Weite, eine Ergebung in die Dominante, die fortan zur Sprache Verdis gehören. Drängender werden ihre Vorhalte, tu m'ami, krampfhaft wirbelnd über derselben Dominante, die sie zerreißen, zerrädern möchte, immer heftiger, immer heißer, bis sie in das große F-Dur ausbricht, das Liebesmotiv als Abschied, seine Skala ganz heruntergeführt und statt alles Romanzenschlagens die schärfste Konzentration des Schmerzes in der leidenschaftlichen Kurve einer kurzen Phrase. Ein harter Rückschlag ist dagegen das dritte Duett. Das unvermittelte Lied des Vaters von der Heimat bleibt nach solchem Aufschwung eine Trivialität, wie man sie auch zudecken möge, und es ist schrecklich, zu sagen, daß er im Original noch eine Polkaarie dahinter hat, die dem Faß den Boden ausschlägt. Die Szene ist nicht zu retten. Ich würde nicht nur halb, sondern ganz streichen: Alfred erhält den Brief, im selben Augenblick tritt der Vater ein, Vorhang.

Der dritte Akt heißt: das böse Wiedersehen, und er birgt die Finalemöglichkeit. Wieder Festmilieu, Zigeuner, die sich aus dem Troubadour verlaufen haben, Matadore mit reizendem spanischen Tanz, der dumpfe Spielwalzer mit der Konversation und dem dreimaligen kurzgebogenen Ausbruch der Violetta, die erregte, gutgemalte Szene zwischen den Liebenden: so ist Material und Stimmung da für das gewaltige Finale. Alfred beginnt es meyerbeersch, Violetta konturiert es verdisch, und immer massenhafter, in einer fortreißenden Musik, harmonisch schön gestaffelt, in starken Synkopen, plötzlichen Pianissimi, weiten Vorhaltbogen rückt es sich herrlich durch die Stimmen, um in einem faustgeballten Es-Dur-Akkord die Tragik dieser singenden Schicksale zu bekräftigen.

Im letzten Akt ist alles Pathos, aller Gewänderluxus der Musik vergessen. Alles ist Erinnerung und Versöhnung des Todes, die fruchtbarste Gelegen-

heit lyrischer Musik. Als lyrische Szene, im besten Sinne der französischen Oper, ist der ganze Akt gehalten, wie sie Italien bis dahin nicht gekannt hatte, in solcher breiten, seelenvollen, einheitlichen Intimität. Das Orchester, geteilte Sordinengeigen, hüllt die Wolken um die Szene, präludiert süße Sterbemotive. Melodische Blüten fallen auf das Krankenlager. Ausdruckszarte Rezitative klingen durch die Luft. Violetta liest tonlos den Brief des Vaters. Das Liebesmotiv singt ihr von fern in den Ohren. Eine Oboe klagt mit ihr und leitet sie zu dem A-Moll, darin sie ihr „Addio, bel passato dei sogni" anhebt, wie ein uraltes Volkslied. Von der Straße tönt ein impressionistisch hingefeuertes Bacchanal herauf. Wieder wirbeln wie einst die Dominanten in ihrem heftigen Zirkel: wie einst, da sie von ihm ging, und nun kommt er zu ihr! Ihr Duett nimmt sich die Weisen von den Lippen, ergießt sich in die seligsten Melodien, die je Verdi seinen Liebenden erfand. Ein entzückender Kampf zwischen Lust und Schwäche, ein Kosen der Töne, ein Greifen der Harmonien, ein leidenschaftliches zweites Duett auf gestoßenen Vierteln, daß Donizetti wundernd aufblickt, und wundernd blickt Rossini auf, da dumpf erzitternde, hastig atmende Bässe das Terzett untermalen, dieses kleine kostbare Terzett, das sich von Violetta über Alfred zum Vater schlingt, um in ein nachdenkliches, süßes Soloensemble zu wachsen, immer noch von den dumpf erzitternden, hastig atmenden, schicksalspochenden Bässen ermahnt: da leuchtet das letztemal in hohem Tremolo das Liebesmotiv, es schwingt sich in den Äther, Violetta stirbt in Verzückung.

Wenn sie sich im Himmel die Arien, Duette, Trinklieder, Koloraturen und Finales zurückruft, die die Formen ihres Musiklebens gewesen waren, so darf sie sich sagen, daß sie sie nicht demimondäner ertragen hat als die vielen anderen Opernfiguren, die auf der Erde zurückbleiben. Sie kamen alle nicht aus den Konventionen heraus, die ihnen Überlieferung und Etikette diktierten, aber sehnten sich doch nach einem neuen, freieren Dasein, das ihnen die Bürde der Form von den Schultern nehmen könnte. So verbringen sie ihre Zeit in einem gemischten Stil und füllen damit die ganze mittlere Schaffensperiode des Meisters.

Mittlere Opern

Da war zunächst die Sizilianische Vesper, die er über einen Scribeschen Text für Paris schrieb, mit einem Riesenballett, das malerisch die vier Jahreszeiten auf die Beine bringt, vielen Sizilianerien, großen Ensembles, motivischen Hinweisen, also ganz für die Gefühle der Pariser, aber nicht sehr

bedeutend, halb Traviataerinnerung, halb Aidaahnung. Verdi nahm es so leicht, daß er sich die Ouvertüre, wie der alte Rossini, von einer eigenen Oper borgte, der Johanna d'Arc, und sie durch eine Arienmelodie mit diesem Stück zusammennähte.

Dann der Simone Boccanegra mit schönen Gartenmusiken und gutem sostenuto religioso, kleinen feinen Chören, reizenden Bonmots, falstaffischen Miniaturen und immer mit dem Entschluß, die Dinge schnell wegzutun, hängen sie auch noch so schwer — eine prächtige Musikverschwendung auf einen, selbst in der späteren Bearbeitung Boitos unmöglichen Text. Der späteren musikalischen Renovation entstammt auch das große erste Finale, das zu den ausgezeichnetsten Stücken Verdis gehört, voll dramatischer Kraft, gedrängter Musik, reifsten Stilgefühls und ein prächtiger Fond für die Titelrolle, die neben seinem König Philipp oder Mussorgskis Boris Godunow paradieren könnte.

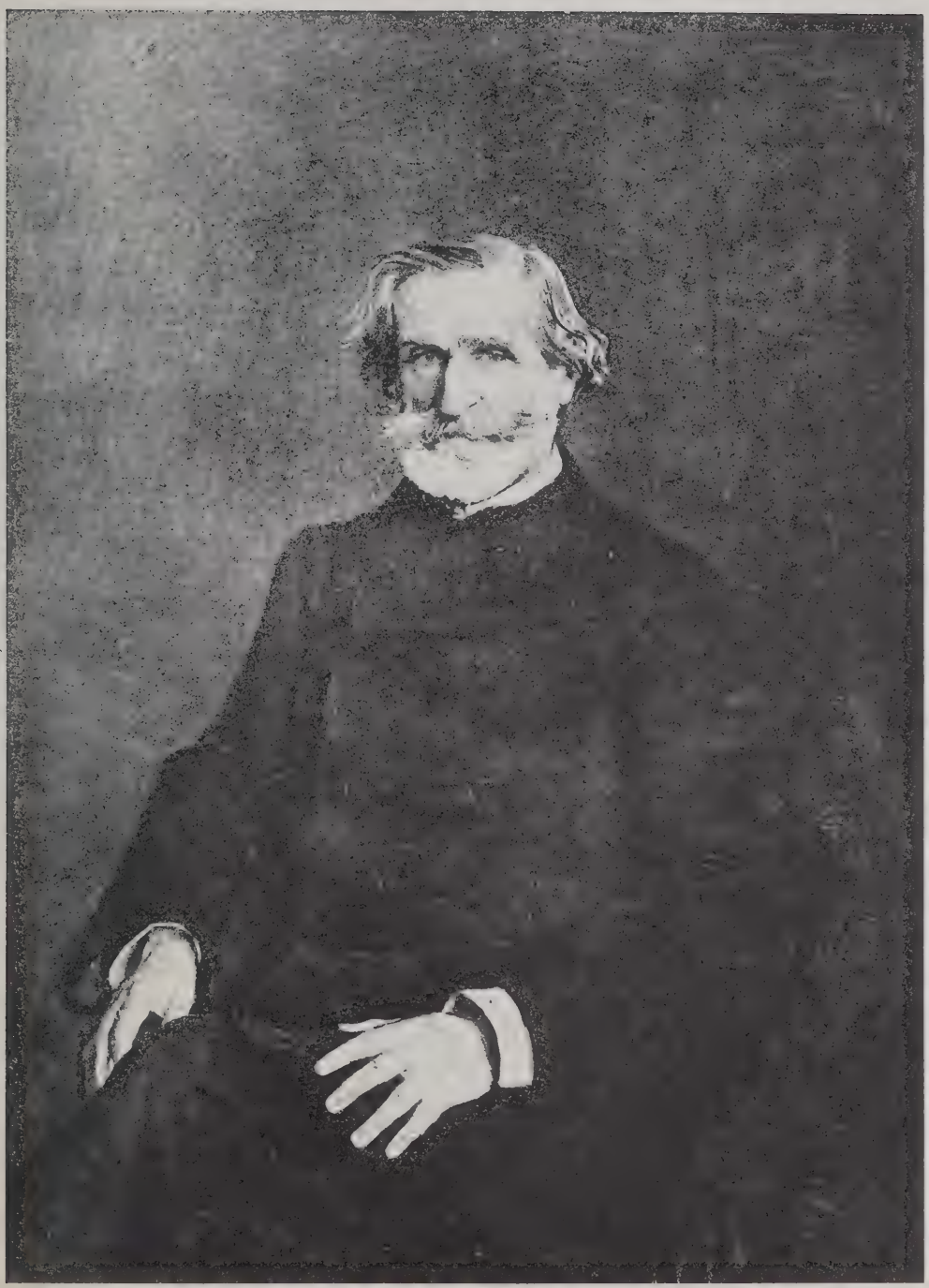
Für Rußland geschrieben und gedacht waren die großen Buffochöre, alle Grotesken, alle Liederchen, durch die sich La Forza del Destino auszeichnet. Aber die Oper ist in Italien selbst ungeheuer populär geworden, und die Duette zwischen Don Carlo und Don Alvaro strahlen heute noch in den Stimmen Carusos und Scottis. Sie sind nicht das Beste in der Oper, die, je weiter gegen Ende, desto weniger selbständig oder vielleicht weniger revidiert erscheint. Die kleinen Einfälle, die knappen Stilisierungen, die leichten Würfe, sicherlich vielfach Retouchen der Revision, geben den ersten Szenen einen Charakter, der besser ist als der altmodische Ruf dieser Oper. Das Pietamotiv, die führende Phrase, ist aidasüß.

Don Carlos, die dritte seiner Schilleropern, hat sich wiederum in der französischen Welt, für die sie geschrieben, eher behauptet als in der deutschen und italienischen. Der Text war sehr lang geraten, und Verdi klagte selbst darüber. In der letzten Bearbeitung hat er den ganzen Schlußakt gestrichen, in dem die Erscheinung Karls V. die Zuhörer noch erschauern machte. Für die Pariser komponierte er viel Kloster und viel Ballett hinein. In einem Bombenfinale mit Massenchören, Trauermärschen der zum Feuertod Verurteilten, einem Extraensemble von sechs Deputierten, der überraschenden Entwaffnung von Don Carlos und zu guter Letzt einer Stimme aus dem Himmel, arbeitete er den großen Volksszenen der Aida vor, aber das steht wie ein Schatten vor dem Bilde. Die Musik schwankt durchweg zwischen Schema und Erfindung, Typ und Eigenart. Der späte Stil ist da, aber das Wasser ist noch seicht. Die Duette Carlos — Posa haben die üblichen Rhythmen. Der Freiheitsruf Posas vor Philipp wird in ein virtuoses Gesinge versteckt. Plötzlich wieder tauchen einige Feinheiten auf, die seine reife

Hand weisen, ziselierte Ensembles, seelische Offenbarungen, die sinnige Romanze der Elisabeth. Viel hilft die Grazie der Eboli. Sie hat einen neckischen Canzone del velo, sie hat mit Elisabeth eine reizende spielende, geistreiche, Szene im Nachtpark mit idyllischem, fernem Chor, mit kurzer, weicher Lyrik, sie hat mit Carlos und Posa ein freies, fliegendes Terzett. Aber das größte Verdienst hat die starke, ernste Gestalt Philipps. Aus den traurigen Gedanken Traviatas ist eine wunderbar klagende Vorhaltreihe geworden, unter der eine Melodie kontrapunktiert, über der sein Rezitativ nach Ausdruck ringt. Es ist seine Soloszene, nicht lang, aber gewaltig. Bald ergeht er sich in engen, gepreßten Harmonien von Schumannscher Intensität, bald schwingt er breite königliche Weisen. Dumpfe verminderte Dominantseptakkorde geben die Farbe des Hintergrundes, vor dem dieser grandiose Monolog sich abhebt. Der Großinquisitor erscheint, und die dumpfe, malerische Tongebung setzt sich fort, in tiefen Melodien, die das Orchester ergrübelt, heftigen Akkordgebärden, weitem Irren der Skala, ein Irren durch die Leere der höfischen Konvention, ein Menschensuchen, Kirchenmotiv und Ergebung — kein Ensemble mehr, ein Gegeneinander von Kolossen, Wucht und Atem, ein Stück, so bannend, daß alles Folgende, weil es nichts ist als gut italienisch, dagegen abfällt. Riesengroß bleibt aus dem Don Carlos dieser König Philipp in Erinnerung, den wir in der Figur Schaliapins heute erleben: wie er nachdenklich wird vor Gewissensqual, sich aufbäumt vor Königsstolz, sich niederwirft vor Demut, bald mit dem Stock hinter den Geheimnissen herumkriecht, bald im Ornat zur hieratischen Maske erstarrt, ein Raubtier wird vor der Königin, vor dem Inquisitor, wie er Menschen und Dinge wirft, daß an seiner Kraft Verdi die eigene Kraft gesammelt hat.

Maskenball

Unter allen Opern dieser Übergangszeit ist die reizvollste der Maskenball, weil er durch die Delikatesse seiner Arbeit wirkt wie ein Bijou in alter Fassung, der erklärte Liebling aller Verdifreunde, die die Gelenkigkeit seiner musikalischen Phantasie schätzen, ohne sich des Standesbewußtseins alter guter Formen ganz entschlagen zu können. Es gibt einen verliebten, aber gutherzigen Fürsten. Es gibt Verschwörer, die dem bewährten Operneffekt folgen, ihn auf einem Balle zu ermorden. Es gibt die dramatische Spannung einer Szene, in der den Mörder das Los bestimmt. Und das Los zieht der einstige Freund, der zum Rachearienſänger wurde, nachdem er seine Frau als Geliebte des Fürsten entdeckt zu haben glaubt. Wahrsagerinnen gibt es,



Verdi. Porträt von Boldini

finstere romantische Zauberorte, Pagenscherze, alle Requisiten der alten Oper sind beisammen. Die Verschwörer fugieren sich untereinander und kontrapunktieren sich gegen die Anhänger. Duette vereinen den guten

Freund und die Frau, und den bösen Mann und die Frau. Ein Terzett bringt den versteckten Liebhaber mit der Geliebten und der Wahrsagerin zusammen, ein anderes Mann, Frau und Freund, ohne daß jener sie erkennt. Ein Quintett und große Ensembles schlagen die ganze Geschichte ineinander. Im ersten Finale kontrapunktieren sich zwei hymnische Melodien. Äußerlich genommen, wie in jeder typischen Oper. Auch in der Gestaltung bleibt vieles auf dem alten Boden. Richard singt ein rechtes Schmelzliebeslied, das zum Motiv wird. Der Page beschreibt die Wahrsagerin in Soubrettenmanier, und alle beschließen, zu ihr zu gehen, in einem Tempo, das Auber, beinahe Offenbach ihnen vortanzt. Die Wahrsagerin entwickelt das ganze Pathos einer breiten Altstimme, und Amelia verachtet keineswegs die Koloratur. Barkarolen klingen uns an, und Spottlieder werden bei jeder Gelegenheit gesungen. Immer wieder guckt Auber durch, auch Donizetti, wenn das Liebesduett zur Stretta eilt, auch Meyerbeer, wenn die Verschwörer die Noten punktieren. Renato entwickelt einen starken Konservatismus in seinen Arien, und Amelia benutzt seine Wut, um die solenne Gnadenarie vorzubringen. Aber was bedeutet dieses alte, immer wieder aufgerichtete Gerüst gegen die ungeahnt feinen Künste, die hinter ihm getrieben werden?

Ein motivisches Geflecht ganz moderner Struktur durchzieht die Oper. Das Orchester fühlt sich frei zu selbständigen malerischen Schilderungen, wo Amelia den verwunschenen Platz betritt, wo die Entscheidung durch das Los vorbereitet wird. Die Bühne erschrickt nicht vor dramatischen Plötzlichkeiten, wo Richard der Tod prophezeit wird, wo das Los den Mörder bestimmt. Der Gesang folgt der Wahrheit der Empfindung mehr als der Eitelkeit des Virtuosen, wo es ernst wird: Amelias Soloszene mit diesen gedrängten melodischen Ausrufen, vom Orchester als Einheit genommen, das nicht immer noch dem Sänger seine Phrase vorspielt, sondern sie ihm oft zur freieren Rezitation abhört und unterlegt. Wie von ungefähr fallen feine Blättchen, zarte Arabesken in das Stimmgewebe wie Grüße einer belebten Phantasie. Sie glitzern durch das Liebesduett. Ein entzückendes giebliges Motiv nimmt hier Besitz von der musikalischen Bewegung, immer wiederholt und durchgezogen, schwärmerisch schön in der milden Sehnsucht seiner Vorhalte, bis ins Terzett mit Renato hinein, ein Liebeslächeln voll Glück und Angst, das vor schöner Musik vergeht. Die aparte musikalische Formung tritt bisweilen wie in einem plötzlichen Entschluß hervor: die Wahrsagerin im Terzett beginnt auf einmal ein wiegendes Dreiachtel, wo sie den Zauberort beschreibt, Richard im Liebesduett hebt eine zarte Melodie in Sechsachtel an, selbst der Page auf dem Ball kleidet seine Diskretion in ein lyrisches

Dreiachtel, daß man überrascht ist — fände er nicht schnell seinen Auber wieder. Sogar dieses Tänzerische gewinnt zuletzt seine ganz delikaten Töne: die Menuettmasurka, die den Abschied Richards von Amelia mit einer graziösen Ironie umkleidet, ist von feinen Fingern hingesetzt. Sie klingt, wie es einer Todestanzmelodie in der Oper zukommt, bis in sein Sterben hinein. Aber, da er stirbt, ist man erstaunt, den ätherischen Terzen keine erhebliche Arie folgen zu sehen. Die Stimme versagt ihm auf dem hohen B mitten im Wort.

Doch nicht so sehr in diesen entzückenden Details liegt die ganze Köstlichkeit des Maskenballes, die meisterliche Arbeit der Ensembles ist Genie. Hier ist es, daß Verdi durch alle gebrauchten Formeln, durch französische oder italienische Landschaften hindurch bis zur Quelle der musikalischen Phantasie steigt, Mozart benachbart. Das musikalische Leben an sich fließt dahin, rein, ursprünglich, himmlisch. Das Terzett des zweiten Akts ist ein Muster, drei Stimmen erst zu rhythmisieren, dann zu melodisieren, mit dieser unvergeßlichen Wendung der rollenden Skala. Die Ulrikaszenen im ersten Akt stehen auf der Linie der edelsten Mozarts und der besten Rossinis. Wie filigraniert ist die kleine Episode mit dem Matrosen, wie hüpft der Takt um die reizende Barkarole, wie gesegnet ist die Erfindung in diesem Terzett, das sich unter die schöne Gebetmelodie der Amelia ordnet. Dann wächst es im Quintett zur großen musikalischen Bindung inhaltlicher Kontraste: Richards Spottmelodie, die drohenden Sechzehntel der Feinde, der konturierende Sopran des Pagen, beim zweitenmal die eingesetzte Dominantenbalanze der Ulrika und eine Auflösung in Akapella. Kontrastwirkung ist auch das Thema des Spottfinales im zweiten Akt: „ve', la tragedia mutò in commedia." In Spottlied und Spottchor übermütigster Erfindung ist die Entdeckung der Amelia eingeschlossen, aus dem Stelldichein wird eine Enthüllung, aus Freundschaft Rache, aus Attentat Zynismus: die Musik setzt es gegeneinander, übereinander, führt die Rache wirksam hoch, läßt den Spott wirksam fernab ziehen. Noch einmal ergibt sich eine ähnliche Kontrastsituation im dritten Akt. Der Page bringt in die Verschwörerstimmung seine operettenlustige Balleinladung: Ball und Tod kontrapunktieren sich in einem reißenden Wirbelstrom, hinein in die Parole „Morte". Oft hatte die Musik so gesprochen, aber selten eine solche Sprache.

Wir nahen uns der Aida. Es ist Spätsommer geworden, die Farben schieben sich vor, die Gegenstände scheinen sich zu vereinzeln, der Mutterboden ist schon halb vergessen, und alles trägt den satten Reichtum seines Daseins in sich selbst, die aufgenommene Erde, die eingesaugte Luft, das verinnerlichte Licht, reif und saftig hängen die Früchte. Das köstliche, flirrende, zarte, feinverästelte Ensemble des Maskenballes liegt zurück. Regionen der Erdteile spannen sich. Eine gewaltige Repräsentation wird vorbereitet für alle Kultur, der der Nil Vater war. Man erwartet in Kairo einen heroisch glänzenden Opernzug, eine Manifestation aller Virtuositäten. Was wird dieser Verdi geschaffen haben, auf dem das Auge der Welt ruht? Und sein Werk erscheint, ohne jede große und pompöse Gebärde, ohne jede Eitelkeit und Pose — er schüttet die unendlich reiche Ernte aus, die er in diesen Jahren gesammelt. Die erste wundervolle Ernte seines schönen Herbstes.

Ein Text wird ihm gegeben, wie ihn ein Primaner macht: die Liebe des ägyptischen Feldherrn zur gefangenen Äthiopin und ihr gemeinsamer Tod, ohne jede seelische Vertiefung, ohne jede dramatische Doppelseitigkeit, in einem primitiven Nebeneinander von Szenen. Meyerbeer hätte ein Prunkstück daraus gemacht, ihm ist es nicht mehr möglich. Er kann nicht mehr Rieseneffekte losdonnern, er ist musikalisch zu weise geworden, künstlerisch zu feinfühlig. Das Nuritalienische genügt ihm längst nicht mehr, das Nurfranzösische hat er nie gewollt, das Nurdeutsche wäre ihm fremd und abstrakt. Aber überall hat er Kräfte und Säfte gezogen und auch der neuen nordischen Musik sein Ohr geliehen. Man nannte damals gern jede harmonische Besonderheit oder jede melodische Formlosigkeit Wagnerisme, man hörte auch hin und wieder, beim Erscheinen des Kriegsboten, beim Beten der Aida, Lohengrinanklänge. Aber, wenn es wirklich war, war es nur äußerlich. Verdi hat das Deutsche viel weniger unmittelbar nachgeahmt als das Italienische und Französische. Er hatte seine eigene Mischung gefunden, die nicht so sehr von einem Stil ausging, als von der Quelle seiner musikalischen Erfindung. Er war ein Weltmann der Musik geworden und ein Herrscher an Phantasie. Über den törichten Aidatext senkte er, je weniger er dramatisch ergiebig war, desto reicher den Segen seiner Töne, und nicht viel früher, als in Paris Bizet zukunftsfroh die Spieloper zu einem Lebensdokument erhöhte, verfeinerte er die heroische Oper zu einem geklärten Bekenntnis trächtiger Vergangenheit.

Die Melodien der Aida sind ganz aus dem Gesange erfunden, wenn sie sich noch sehr der instrumentalen Linie zu nähern scheinen. Das Orchester

tritt als Melodieführer durchaus zurück, und selbst als Fondmaler ist es bescheiden. Die Begleitungen sind selten klischiert, sie haben einen starken selbständigen Rhythmus und ein eigenes agogisches Leben. Sind sie Füllung, so durchbrechen sie sich gern in sorgfältiger Arbeit, Flöten, Fagotte, Celli, Bratschen ornamentieren in belebtem Relief die Mittelstimme. Das ganze Orchester individualisiert sich, sicherlich nicht ohne nordischen Einfluß, und die Partitur der Aida ist oft mehr Drama als die Bühne. Um eine tragisch dunkle Farbe aufzusetzen, dort, wo im Gerichtsakt Radames vor Amneris tritt, wird das einzige Mal die Baßklarinette benutzt. Die Charaktere der Singenden stehen im Ensemble einander nicht so scharf gegenüber, denn es interessiert sie viel mehr, wahr zu sein als künstlich. Die Mitte zwischen Gesang und Orchester, Drama und Melodie ist dadurch bewundernswert getroffen. Die Melodie findet zwischen Schönheit und Ausdruck einen reizenden Weg. Im Dramatischen verschmäht der Chor nicht seine kurzen Einwürfe, im Musikalischen schwelgt er in breiten Weisen. Kurze melodische Phrasen geben einigen Zeilen einen gedrängten musikalischen Inhalt, ein andermal dehnen sich Strophen in Lieder aus. Es gibt kein leeres Rezitativ mehr, keine selbstsüchtige Koloratur, nichts Uniformes, nichts Billiges. Die überlieferte Gelenkigkeit von Dur und Moll wird der Melodie stets zu einem Erlebnis, die italienische Phrase wird niemals schablonisiert, sie ist auch dort, wo sie ihre Herkunft bekennt, empfunden und neu geboren.

Verdi an der Gartentür

Motive ziehen sich hinüber, nicht doktrinär, aber doch bewußt, so bewußt, wie viele kleine eingestreute Wendungen hier eine motivische Sprache, einen Vorklang, einen Nachklang bilden. Aida hat das Motiv einer verlorenen, süßen Träumerei, die Priester eine diatonische, fugierte Feierlichkeit, Amneris eine breite, sehnsüchtig gebundene Melodie, die sie sich niemals ganz zu singen entschließt, sondern immer nur in den Streichern anhört, und ein Agitatomotiv, das ihre Angst um Radames begleitet und bis in sein Liebesduett mit Aida seine Schatten wirft.

Das originelle, schwebende Aidamotiv ruft alle Künste der Harmonisierung, die unter seine Klarinettenmelodie sich immer wieder anders ordnen, enger, weiter, je nach der Situation, mit der ganzen Vielgliedrigkeit, die ihr Zauber in dieser Oper ist: bis in die aparte Akkordierung der Trompeten-

ensembles und des prachtvollen Kriegssanges mit seinem Flaggenschluß. Ein Modulationsschwung herrscht, der das romanische Ohr ebenso anstrengen wie das deutsche entzücken mußte. Gab einst die Melodie den südlichen Sinnen alle Form der akustischen Bewegung, so ist jetzt die Harmonie weit über alle Architektur in ein üppiges Schlinggewächs auseinandergegangen. Ein Zeichen der Zeit: schon stützt sie nicht immer von unten die Melodie, schon hängt sie sich von oben an ihr herunter.

Sollte ich ein Beispiel geben für die ganze Reife dieser Kunst, ich würde die Soloszene der Aida im ersten Akt wählen, die sie mit der Wiederholung der abklingenden Chorphrase „ritorna vincitor" beginnt, um nach einer wunderbaren Folge von ausdrucksvollen Rezitativen, arienlosen Melodien, lyrischen Ausbrüchen, ganz Gesang und doch niemals Parade, in jenen traurigsüßen, veratmenden Tönen „pietà del mio soffrir" zu enden, deren Verlassenheit die Celli in einsame Höhe führen.

Sollte ich an einer Stufenleiter ähnlicher Aufgaben zeigen, wie sich diese Kunst von der Opernparade alten Stils zu einer inneren Wahrhaftigkeit entwickelt hat, ich würde die Duette nennen. Zuerst käme das Duett der unglücklich liebenden Amneris mit Radames im Gerichtsakt: es sind wahre Herrlichkeiten von Melodien, männlich ernste, weiblich hingebungsvolle, die sie da beide singen, aber man wird nicht übersehen zu bemerken, daß sie sich am Anfang, so verschieden ihre Stimmung ist, nach guter Sitte darin teilen. Aida und ihr intriganter Vater Amonasro vermengen sich nicht in ihrem Duett, setzen Phrase gegen Phrase, in einer unruhigen Dramatik, die freilich im einzelnen Gebilde noch ein wenig den altmodischen Griffel zeigt. Ganz neu, rein und zweisprachig ist das Duett der Rivalinnen Aida und Amneris, von den blühendsten lyrischen, melodiesüßen, harmonietriefenden Zeilen der Amneris eingeleitet, von der Katastrophe „tu l'ami" auf Kontrabässen wirksam unterbrochen, dann spannend auf den fernen Kriegschor gesetzt und, wie in einem Zirkel der Gefühle, von Aida mit derselben einsamen Wendung beschlossen, die ihre Soloszene endigte. Amneris nimmt sich eine leichte Violinmelodie, Aida eine schwere Bläsermelodie: sie stehen unversöhnlich gegeneinander, es ist der Abschied des alten italienischen Duetts in diesem Stück, das aus dem Zwiespalt der Charaktere einen doppelten Wohllaut von Musik gewinnt. Aber die Liebe vereint die Seelen und die Melodien, und die gute Sitte wird dann ein wahres Leben. Im ersten Duett von Radames und Aida schwingt er ein stolzes heldisches Motiv und fügt ein anderes dazu, auf Trompetenrhythmik, feurig verschmilzt er sie ineinander. Aida setzt ihm ihre heimatliche Welt entgegen, ein schillerndes Orchester, bunte Harmonien, äthiopische Romantik. In einer neuen Phrase, assai vivo, gärend, über-

schäumend, finden sich beide zusammen, um sein Heldenthema in einem glänzenden Unisono aufzunehmen. Und bald klingt ihre Sterbemelodie herüber, die sie in ihrem zweiten Duett gemeinsam erleben: die alte Form wird die ewige Form, aber sie ist so wahr, als sie schön ist.

Doch keine Grammatik oder Syntax erklärt diese neue Sprache. Im Kampfe mit der Grobheit des Historizismus in der Oper wurde sie fein, im Reichtum der göttlichen Phantasie wurde sie klingend. Wie dieser zarte Schluß eine Große Oper ins Ätherische auflöste, so leitete sie statt einer Kavalkade des Orchesters das lieblich verschämte Vorspiel ein, das ein silbernes Gedicht aus drei Motiven formt. Statt mit einer soldatesken Protzerei tritt Radames mit einem Liebeslied vor den Hörer „celeste Aida", deren F aus Trompeten über Holzbläser in Violinen leuchtend übrig bleibt, um eine schwärmerische Melodie, von tiefen Flöten gefärbt, von Solostreichern überzittert, in weiches B-Dur zu leiten. Weiche Töne und farbige Töne! Der seltene Fall tritt ein, daß ein Italiener exotischen Kolorismus in Instrument und Gesang verwendet, um die Reflexe der Landschaft zu verfeinern. Der Nil glitzert in den Flageoletten der Celli, vom Funkeln der Streicher umspielt, von Flöten vergoldet, und ferne Stimmen schwanken zwischen den Tonarten um ein mystisches G. Oboen singen bunte Vogellieder aus Äthiopien, und in wunderlichen Gängen verliert sich Aidas Stimme, dunkeläugig im Zauberwald schwerer Tongehänge und zitternder Spiegelungen. Rote Schatten liegen über der Tempelszene. Der Gesang der Priesterinnen brütet in chromatischer Enge von kühnstem, ethnologischem Schnitt, die Priester setzen dumpfe erzene Akkorde darunter, ein Tanz schleicht im Atem der Bläser, die seltsame Reigen mit fremdgeborenen Streichern schlingen, ein Gebet, in fugierter Staffelung, erhebt sich auf Posaunenachteln, die die Quinten nicht scheuen, und sein Feuer wächst und leuchtet hoch über die roten Schatten, in einem grellen Es-Dur-Akkord zum Himmel schlagend.

Diese Tempelszene ist eines der gewaltigen Ensembles, die die prunkenden Säulen dieser Oper sind neben den vielen kleineren pezzi d'assieme, fünf Szenenensembles, aber nicht so sehr Prunk, als wundervollste musikalische Kunst, nicht so sehr Säulen, als Fruchtbäume von erquickender Fülle. Das Repräsentative wird nicht geleugnet, aber die Kunst nimmt es auf ihr ganzes Gewissen.

Der Tempelszene in ihrer Dumpfheit entspricht am Schluß die Tempelszene des süßesten Opfertodes. Dem Frauenchor am Hofe des Amneris entspricht der Männerchor des Gerichts. Und in der Mitte steht das gewaltige zweite Finale.

Der Amnerisfrauenchor, reizend zweigespalten, ist ganz auf feine Modulation und liebenswürdige Silhouette gestellt. Die wiederholten innig-schö-

nen Sequenzenrufe der liebenden Königstochter unterbrechen ihn. Ein Mohrentanz von prickelnd leichtfüßiger Harmonisation ist eingeschoben.

Die Gerichtsszene, von Kontrabässen mit Posaunenstößen eingeleitet, bewegt sich in psalmodischen, hieratisch erstarrten Unisoni und Soli. Die tonlose große Trommel malt das Schweigen des Verklagten. Amneris bricht wieder in eine dreimal wiederholte Phrase aus, jedesmal um einen Halbton gehoben.

Das große Festfinale, mit mehrfachen Chören, mit starker Bühnenmusik, kann man in seiner Anlage zeichnen wie einen Grundriß: königliches Thema 1, lyrisches Thema 2, die Priesterfuge 3, der Fanfarenaufzug 4, das farbige Ballett 5. Es kombinieren sich 1 und 3, um zu 2 in ff zu führen + 3 + 5. Episoden der Handlung: das Amnerismotiv, Violinen unter Pickelakkorden, über durchbrochenen Klarinetten; es ist die Krönung des Radames. Die Gefangenen kommen unter Motiv 3. Die kleine dramatische Szene des demütigen Amonasro schließt und führt über. Es entwickelt sich das zentrale Ensemble in F. Thema 1 beginnt von vorn. Eine letzte endesfrohe Weise setzt sich an. Thema 3 nimmt sich wieder auf und führt über eine Stretta zum Orchesterschluß in Thema 4. Das ist der Grundriß, gerade und klar wir ein Verwaltungsgebäude. Aber, was da verwaltet wird, wer kann es in Worte fassen, diese Ernte reifster Phantasie, diese bogenweiten Rhythmen, entzückenden Arabesken, melodischen Girlanden, harmonischen Traubengehänge, diese edle Pracht des Orchesters und aller musikglücklichen Stimmen, den Geistreichtum der enharmonischen Fanfarengruppen in as und h, die schwere Süße des F-Dur-Gesanges. Es blieb das grandioseste Finale aller italienischen Musik, und dennoch das beste.

Die Posaunen, die Trompeten haben sich aus dem Orchester entfernt. Eine selige verklärte Ruhe ist übrig. Aida tritt zu Radames in das Gefängnis in todesergebener, monotoner Rezitation über dunklen Schlägen der großen Trommel mit tiefen Klarinetten. Ihr Gefühl hebt sich, von Flöten begleitet, bald von Streichern versüßt. Ein Tänzerisches geht durch die Luft, mit Bläsern zu Radames' Gesang, mit Streichern zu Aida, kindliche Engelreigen im Himmel, den sie erwarten. Der irdische brütende Tempelchor mischt sich noch einmal hinein. Da führt sie das Flageolett in das überirdische Ges-Dur, in dem sie jene Melodie finden, die sie weit, weit über jede Erinnerung ihrer Heimat in ungeahnte, neuerschaute Gefilde der Musik trägt: sie entzücken sich in ihr aneinander, feiner und leichter schwingen die Flügel der Streicher, der schwärende Duft des Tempelgesanges bleibt zurück, vier Violinen, zärtlich umschlungen, schweben ihrem Andenken nach, und alles schließt in einem pppp, das der wahre Triumph dieser heroischen Oper ist.

Und wieder kommen wir auf einen Übergang: der heißt Othello. Diesmal hatte er endlich einen würdigen Librettisten gefunden, Boito, den gebildeten Dichter, Selbstmusiker, Wagnerianer, der ihm unter möglichster Schonung des Originals eine wichtige textliche Disposition gab: kurze, wirksame Szenen, Empfindungen, Worte. Durch ihn, mit ihm wächst auch in der Musik das Charaktergefühl des Dramas. Altitalien wird verachtet, aber ein neues Reich wird noch nicht endgültig erobert. Atavistisches und Reformatorisches mischt sich, es kann sich immer wieder mischen in dauernder Entwicklung, auch die neue Aida kann alt werden, und Falstaff ist noch ungeboren. Wohl ergibt sich daraus stellenweise eine gewisse Farblosigkeit, aber doch wieder ein großer Reiz für die feineren Beobachter wahrhaft künstlerischer Verlegenheiten. Da ist einer, der sich seiner Jugend erinnert, aber nicht alt werden will, ein alter Mann mit modernem Herzen, der sehnsüchtig mit seinen Figuren leben will. Die kühle Ehrlichkeit und buntgemischte Ausmalung, das Süß-Herbe, und wieder das stark Koloristische, das zwischen Bühne und Orchester schwebt, diese wunderreiche Mitte zwischen Genieren und Bekennen gibt dem Othello sein Gepräge. Aber alles ist Qualität, und diese macht das Niveau.

Der Rossinische Othello galt einst für den Zerstörer des überlieferten alten Sekkorezitativs. Der Verdische kann für den Zerstörer der Arie gelten. Große dramatische Momente, wie Cassios Demission, gehen vorüber ohne jede typische Arienbildung. Es gibt keine regelrechte Arie mehr, es gibt Arienanfänge, Arienmotive, Liederteile, melodische Stilisierungen, und neben dem freien, ausströmenden Rezitativ steht, bewußt kultiviert, die kurze eindringliche Phrase, die zur Melodie führt, weil sie die Bedeutung eines wesentlichen Inhalts unterstreicht wie eine Devise. Die Melodie ist nicht mehr Mutter, sie wird Kind, man sieht sie entstehen und wachsen. In diesem Sinne wird das Duett Othello-Jago, das erste Duett vor dem Gartenchor, eine Neugeburt des Akkompagnato: es hat das Arienhafte durch die ungeheure Intensität seines Ausdrucks in das Rezitativische eingesaugt. Alles Intensive wächst, der Rhythmus, der Akkord. Jago setzt kühn sein No, das er a part spricht, plötzlich auf die Spitze des übermäßigen Dreiklangs. Die parallele Schärfe der Harmonien wird Formel, nicht bloß der bequemen Sexten, auch entzückter Septimen, auch eiserner Dur-Akkorde in diatonischer Folge. Das Orchester ist regsam beteiligt. Bald streut es so reizvolle Arabesken in den Dialog, wie im Duett Jago-Cassio, bald wiederholt es malende Figuren, auch auf Kosten der Melodie, von Tuttiakzenten zusam-

mengefaßt oder ornamentiert in Vorhaltketten, in Akkordbrechungen, immer paßt es auf, deutet, rahmt, verengt, verbreitert, und mit Vorliebe schon pflegt es jene für den alten Verdi so charakteristische Interpunktation, die die Bühne durch ein leichtes Komma, einen erwartungsvollen Doppelpunkt, ein nachdrückliches Ausrufungszeichen, ein bedenkliches Fragezeichen, motivische Anführungsstriche, schnellgefaßte Schlußpunkte vortrefflich skandiert.

Es gibt Stücke, in denen das Neuland unbedingtes Bekenntnis wird. Der Chor um das Feuer ist ganz Naturalismus, sprühend in Stimmen, züngelnd im Melodischen. Das Trinkensemble ist schon fast Impressionismus, in schlürfender Chromatik, wankenden Großterzen, schiebenden Begleitungen, lallenden Schlüssen, Vergessen und Karikieren der eigenen Melodie in der trunkenen Mischung ineinanderstürzender Stimmen. Von den Soloszenen ragt Jagos Credo hervor, ein wenig theatralisch freilich in seiner Dämonie, aber großartig in der infernalischen Anlage. Wogegen Othellos solistischer Schmerz auf ein so feines, wunderbar traurig verschlungenes, vom Zucken eines Herzens rhythmisiertes Motiv gesetzt ist, daß die Ader des Werks sich hier zu öffnen scheint.

Es gibt andere Stücke, die von einer inneren Quelle ausgehen, aber schließlich doch in den bewährten Bassins der alten Formen sich sammeln. So mündet der Gewitterchor, der die Oper beginnt, nach einer wilden naturalistischen Revolution in wohlgesetzte formale Ensembles. So läuft das Terzett Othello-Jago-Cassio, das den Spott neben die Trauer setzen will, in den typischen Buffonismus ein. So einigen sich Othello und Jago, nachdem jener seine Eifersucht aus den Klammern einer Arie und dieser seine Intrige aus den Versuchungen der schönen Erzählung von Cassios Traum befreit hat, in den alten guten Rachetriolen, die, solange sie Verdi schrieb, seine Aktschlüsse mit vollkommener Sicherheit über die Rampe brachten.

Und wieder gibt es Stücke, in denen er sich nicht entschließen kann: die Schablone verabscheut und doch seine Kunst wahren will, zugleich delikat und ehrlich sein möchte. Es sind die schwierigen Ensembles um die Eifersucht. Dort, wo sie keimt, im zweiten Akt, ergibt es bei aller Schönheit und Wahrheit eine schüchterne Blässe. Dort, wo sie ausbricht, im dritten Finale, ergibt es eine fatale Unsicherheit, Verdimelismen, die man nicht vergessen kann, und doch wieder ihre verschämte Zurücknahme, neue Versuche, Selbstrevisionen, ein immer wieder Anfangen, Zuflucht in die absolute Schönheit, Gewissensbisse der Wahrheit, Angst vor dem Papier, schnelle Siegelung — eine Folge schwankender Gestalten, die ihren Boden unter den Füßen verlieren.

Der Rest sind die Stücke, die auf verwirrend neue Forderungen verzichten, um das Gewohnte und Zugängliche zu veredeln. Außer dem lieblichen Gartenchor, der eine belebte Barkarole ist, in seiner Umrahmung von feinsten Orchesterspielen, sind es die Szenen zwischen Othello und Desdemona. Ihre erste Liebesszene, auf weichen Harmonien, bis zum sechsfachen Piano, durch schlagende Sechzehntel, süße Septimenfolgen, Tremolo und Harfenklang, wollüstige Vorhaltschlüsse, ergeht sich auf allgemeinem grünen Rasen, bisweilen von einer atmenden Verdiphrase gehoben, auslaufend in das schmeichelnde Kußmotiv, das dem französischen Sentiment huldigt. Das zweite Duett schillert in einer prachtvollen stolzen Melodie, die hinter ihrer ritterlichen Ergebenheit schwer ihre Ironie verbirgt, und findet sich durch Neo-Donizettismen, Verdi-Ekstasen, Piangivorhalte auf manche freie Höhe. Das dritte ist die Sterbeszene, in tiefe Stimmung getaucht, wie alle Sterbeszenen der vierten Opernakte. In alte Träume verloren, erklingt die schwermütige Kanzone. Noch einmal schreit eine kurze Verdiphrase nach dem Leben. Noch einmal versucht das Gebetlied ein altes Dakapo. Othello tritt ein, und das Orchester, in den Soli der Kontrabässe drohend, in Motiven mahnend, nimmt ihm die Sprache ab. Es leiht ihm den Rhythmus für sein letztes Duett: noch einmal ein Hängen an Melodie, noch einmal eine Imitation der Stimmen. Sie ist nicht mehr. Ein schnelles Drama. Er tötet sich, unter der Ironie der Motive, in der ganzen Rührung guter französischer Lyrik.

Falstaff

Das Ende ist der Falstaff. Ein Ende im Geiste, der alle irdischen Versuchungen überwunden hat. Nicht ein Versinken in die Tiefen der Sentimentalität oder Religiosität, sondern ein Hinaufführen in die freudige Höhe, in die Höhe, da man dankbar auf sein Leben zurückblickt und von ihm genesen ist zu jener großen Weisheit, die Humor heißt. Der Herbst neigt zum Winter, alles wird fein, kühl, klein, alles wird Gehirn und Anschauung, Behaglichkeit der Erinnerung, Schellenklingen und Gelächter am Kamin. Die Augen leuchten, der Witz sprüht, und das Herz bleibt ruhig. Welche innere Güte gehört zu dieser Leidenschaftslosigkeit, welcher ausgeglichene Ernst zu diesem Humor. Das ist ein Werk, das ihn wirklich besitzt, diesen viel beredeten Humor, den tausend andere um ihn herum durch Springen und Grinsen zu erreichen suchen. Es sucht ihn nicht, es hat ihn; es doziert ihn nicht, sondern es gibt ihn zu. Es nimmt sich selbst lustig und befreit

ohne Widerstand alle Sentiments. Es ist ein Wiederaufleben des alten Buffotums aus dem Intellekt des modernen Menschen. Nicolai war mit demselben Stoff aus dem Buffotum ins Romantische gesunken, Verdi steigt aus jeder Romantik in das Buffotum. Boito hatte ihm den Text sehr glücklich zurechtgemacht. Er scheidet die Verkleidungsszene aus und beschränkt sich auf den Waschkorb. Er setzt die Paraphrase auf die Ehre aus Heinrich IV. in die lustigen Weiber ein. Alles war knapp und spritzig. Der Übermut Shakespearescher Worte blieb nackt, für leichte Hüllen der Musik. Und es wurde so neu, durchsichtig, spielend, verwegen und voll letzten Geistes, daß es niemals dem Publikum sonderlich gefallen hat und überall die Kenner zu einem Entzücken ohnegleichen führte.

Fenton und Nannetta, ein gleichgültiges Paar, lieben sich. Das wird die Materie, das sogenannte Substantielle. Ihre Liebe sitzt zuerst in den Ensembles drin, als wolle sie Form bilden. Ein schönes, wiegendes Liebesduett in drei Viertel mit schönen, verklingenden Liebesrufen. Es kommt zweimal, von der Intrigenspielerei unterbrochen, zweimal ganz naiv, plötzlich, wie numeriert. Es steht zwischen den mehr getrennten Ensembles der Weiber und der Männer und dem gemeinsamen Ensemble, wo sie ihre Motive durcheinanderwerfen. Vor dem ersten Ensemble kommt die Lektüre des Falstaffbriefes, nach dem letzten spielt sie noch einmal an. Also Symmetrie wie in einer richtigen alten Oper. Formbildung, Architektur, Grundriß. Diese Liebe ist wahr, jene Liebe ist simuliert, die dritte Liebe ist angezweifelt, Kontraste und Reflexe. Nannetta teilt sich in die echte und in die gespielte Liebe. Fenton im großen Nonett hat als mittelste aller hüpfenden Stimmen eine breite Kantilene. Es ist, als ob er die Angel dieser Tür wäre, die nach beiden Seiten schlägt.

Die Liebe hat versucht, Form zu machen, jetzt versucht sie, Handlung zu machen. Sie steckt hinter dem Wandschirm, während die wütenden Jäger auf Falstaff glauben, er stecke dahinter. Sie singt dort wundervolle Dreiviertels, und im Ensemble zieht sie Konturen. Dann fällt der Schirm, sie ist entdeckt, und mit ihrer Handlung ist es auch zu Ende.

So begnügt sie sich mit dem Rahmen. Sie leitet die Waldszene ein, gar süß in Schlüssen, und sie schließt sie selbst noch süßer auf die Rhythmen eines mozartlichen Menuetts, das die Hochzeit aller Gemüter verkündet. Sie hat getan, was sie konnte, ohne zu ahnen, daß sie nichts sollte als einen Grund bilden für alles Negative, Materienlose, Geistesflügge, das die Freude des Alters ist. Arme, schöne Liebe! Ist es die letzte kühle Erinnerung des Lebens? Der letzte Gruß? Form, Handlung, Stimmung ist sie gewesen, und nun danken wir ihr.

Nun erhebt sich die Schar der Geister, nun beginnt das große Drama des Narrentums, das im Fluge vergnügter Stimmen, solistischer Instrumente vorüberrauscht, aller Pierrotkünste, die jemals eine Oboe zwangen, Trompete zu sein, eine große Trommel, Baß zu singen, eine Violine, Koloraturen zu machen, ein Cello, Tränen zu weinen, eine Pickelflöte, sich die Mütze vom Kopf zu schleudern, Weiber, aus Liebe ihre Männer zu betrügen, Männer aus Eifersucht ihre Weiber zu küssen, Spitzbuben, zu Märtyrern zu werden und Ritter zu Opernsängern. Viertelpause, zwei, rutsch, schlag, schlag — welche köstliche Wut des Dottore Cajus, der das alles noch nicht einmal weiß: die Dieberei con decoro in vier mystisch aufsteigenden Vierteln, den falschgesungenen Kanon auf das Amen, die leuchtende Nasen-Weise, das ritterliche Blähen oder das Bauchmotiv im Zickzack eines Themas, das durch die ganze Breite des Orchesters getrennt ist. Enorme Falstaff! Lachst du über diese alten Verdivorhalte, die uns dauernd versichern, daß sie Liebe bedeuten, erfindest du Verführungsmelodien, jugendliche Skalenläufe — ha, deine Ehre: Pfiff, Bums. Du bringst die Schurken schon auf ihre Etüdenbeine. Und Weibertriolen, Männerachtel schwirren daher, und Liebesphrasen a la Verdi werden persifliert, Emphasen en miniature, Zittoflüstern en miniature, Akkordgurgeln, Melodienschlenkern, Tonpicken, die Ironie des Galanten, die Thematik des Nasenstübers: eine neunstimmige Buffoverschwörung gegen sich, gegen ihn, gegen die Liebe, die man nicht glaubt, auslacht, zur Oper machen will, zur ernsten, die komisch ist, zur komischen, die ernst ist. Reverenza! Motiv. Povera donna! Motiv. Dalle due alle tre! Motiv. Hopp, hopp, geht der Takt. Melodien tun, als ob sie wären. Das Orchester macht Echo. Passagen laufen aus, als ob sie gejagt würden. Rezitative lassen sich von bewußter Dummheit begleiten. Va, vecchio John, es will ein Marsch werden, ein lendenlahmer Marsch, da Sir John auf die Freite geht. Und Ford kommt zu ihm, als Fontana musizierend: verstellte Punktierung, von Verlegenheiten, der sacco di monete als Kette von Vorschlägen, Beteuerungen von Sequenzen, als liebe er, wie Verdi einst hat lieben lassen. Es ist ein Getue von simulierter Musik, Liedchenträllerei, die man zitiert, Arien, die man nicht fertig kriegt, Begleitungen, die weiter dudeln, wenn sie längst erledigt sind, Koloraturen und Imitationen, die aller Vernunft spotten, süffige Triller auf das herausfordernde Wort Ochse und eine stolze Themenbildung auf das Aufsetzen der Hörner. Falstaff faucht in rigolettesken Triolen, Ford wütet in einer othellonischen Bravour, sie stampfen und wiederholen die Worte, als ob sie eine Oper zu singen hätten. Falstaff ist zum Rendezvous gekleidet, Gavottchen, Schleifchen, Bänderchen und viel Handbewegung der Musik, einladende, keine warnende,

nicht einmal eine schnippende, denn sie würde sich lieber die Flöte zerbeißen, als daß sie verriete, ein angeführter Mann wolle hier, um die Treue seiner Frau zu prüfen, einen angeführten Verführer verführen, sie zu brechen. Sie kompromittiert nicht den Mann, nicht den Galan, nicht sich selbst. Komödie bis in die viergestrichene Oktave! Alle feierlichen Unisoni sind lächelndes Einverständnis, alle Apotheosen ein Stimmenkarneval der lustigen Weiber, alle Gitarrenständchen Verlegenheiten der Liebhaber, alle Buffocouplets falsche Vorspiegelungen einstiger Pagenallegros con brio, und alle Stöße, Sprünge, Pizzikati, Stakkati der Sechzehntel die gespenstische Jagdmusik für das edle Wild, das im Waschkorb seiner Erlösung harrt. La demenza trillante! O, ihr Götter aller alten Mythologien, nehmt mich in euer letztes Narrenfest auf. Ich will Liebesarien, Rachearien, Gebetarien, Gnadenarien, singen, wie in alter Zeit, um auch meine Erlösung zu finden. Horcht, was ist da — Lachfontänen, Festsignalchen, Tanzrhythmen, Septimen unerlöste! Mit einem romantischen Schauermotiv tritt er in den Wald von Windsor. Auf zwölf romantischen Harmonien schlägt das F der Mitternachtsglocke. Gloria, amore, vendetta! Welcher schöne Operntrubel, welcher Ensemblekomment, alle Galanterien der Form, aller Schwatz von Figuren, alle Komplimente von Dakapoliedern, Blößen von Sekunden, Attitüden von Vorhalten, Pariser Höllenfeste, wienerische Schmeicheleien tanzender Elfen: o, sono le fate? chi le guarda è morto. Nicht sterben, nicht sterben. Jetzt endlich erkenne ich euch, ich bitte um Schonung, ohne Arie, ohne Kadenz, ohne Kolo — — ihr seid ja Menschen, laßt uns leben, erlösen wir uns, reißen wir uns die Masken herunter, seien wir fröhlich und guter Dinge, und um dieser Wahrheit dieselbe Ehre zu geben wie unserer vortrefflichen alten musikalischen Schule, verbindet zum Schluß ein Zukünftiges mit einem Vergangenen, singt eine große, richtige, feierlich-unfeierliche Ensemblefuge auf den Inhalt „Tutto in mondo è burla". Und Verdi singt eine Stimme mit: ride ben, chi ride la risata final.

Das Erbe

Das Werk Verdis ist der Abschied vom alten Italien. Er begann als einer der vielen und endigte als einer der wenigen. Eine ungeheure Entwicklung liegt in seinen Opern beschlossen, so groß, wie sie kein zweiter erlebt hat. Alles Abenteuernde, was der alte italienische Komponist in der Zufälligkeit seiner Arbeiten, in ihrem Leichtsinn, ihrer Laune geliebt hat, überwindet er durch eine außerordentliche Pflege seiner Begabung und durch einsichtige Wandlung innerhalb der Zeitströmungen. Niemand hat sonst

so viele Stufen erklettert, so viele Übergangsstufen. Auch er ist von Aufträgen, von Konstellationen abhängig, er sucht die Musik zwischen seinen Aufgaben, nicht die Aufgaben zwischen seiner Musik, aber je älter er wird, desto mehr ist er ein gewissenhafter Hüter des offenen Quells, der ihm in seiner Erfindung fließt. Darin ist er die Vollendung Mozarts, einer ähnlichen Natur, die nicht mehr die Zeit und auch nicht die Epoche gehabt hatte, sich auszuleben. Niemals hätte Rossini diese Zucht besessen, niemals Meyerbeer diese Ehrlichkeit.

Ist die Oper in der Theorie ein unlösbares Paradoxon, so ist sie in dem Werke ein lebendiger Organismus letzter künstlerischer Kräfte, an dem Rasse und Persönlichkeit arbeiten. Zur Zeit der hohen Wagnerflut war es wohl schwierig, die Augen für eine Kunstgattung offenzuhalten, in der das romanische Temperament bei aller Verfeinerung nicht einen Zoll breit von seinen Forderungen gewichen ist. Heute sind wir schon wieder so weit, die Melodien der Traviata, das Rigolettoquartett, den zierlichen Archaismus des Maskenballes, die bunten Harmonien der Aida als eine Einheit zu fassen, die eigen Gewächs ist, gut in seiner Art, weil es stark ist und rein. Hier drängt sich freilich keine Subjektivität auf, hier ist alles schöne, sinnliche Musik geworden, führender Gesang und rücksichtsvolles Orchester, eine freie und sich genügende Musik, die die Dinge nur braucht, um an ihnen ihre Herrlichkeit zu entfalten. Sie ist nicht eifersüchtig auf den Gedanken und leidet dadurch nicht am Material, sie hat ihr Ziel in sich selbst, und schafft sie ein Musikbild, das der Phantasie mindestens so wie dem Gewissen huldigt, hat sie ihr Werk getan. Vielleicht erreicht sie durch diese dauernden Vermittlungen von Phantasie und Gewissen, Gesang und Instrument, Bühne und absoluter Schönheit niemals das ganz Endgültige, wie auch Mozart niemals das ganz Letzte hinstellen konnte, aber sie setzt in ihrer Gesamtheit eine Kultur ab, in der der Zauber der südlichen Freude an der Musik durch die Jahreszeiten der Erde unvermindert fortwirken wird — offenbart durch das Genie, das alle Fragen erledigt.

Besonders in unseren Tagen, da wir so oft in der Gefahr sind, in der symphonischen Flut der Opernkunst fortgeschwemmt zu werden und zu ertrinken, wird diese Kultur eine Erziehung und Stärkung wankender Begriffe bleiben müssen. Hier ist einer, der in stiller Kraft seine Kunst zu nichts anderem machte als dem äußeren Spiegel seiner Vorstellungswelten. Hier ist einer, der ohne Experiment die scharfen Befehle seiner Technik verstand und befolgte, knappe Szenen, unermüdlich belebte Rhythmik, ein seelenvolles Melos und Charaktere, die nicht nur durch irgendeine Mythologie gehalten werden, welche sie zu vertreten haben, sondern plastische

Gebilde von Rollen geworden sind, die ihre Bühnenexistenz sichern. Die Opernkunst, die eine Konvention ist, entfernt sich in solchen Naturen, in denen Einbildungskraft und Wirkungswille konvergieren, niemals unvermittelt von der Tradition. Sie macht weder die Moden der Vergangenheiten sinnlos nach, noch kokettiert sie verständnislos mit den Moden der Zukunft. Sie ist von der Notwendigkeit, auch der historischen Notwendigkeit des baulichen Stils viel zu sehr überzeugt, um die Prinzipien der Musik jemals ganz der Gerechtigkeit der Psychologie zu opfern, bis in die geistreich lächelnde Ironie der alten Formen im Falstaff. Das ist das Erbe Verdis.

WAGNER

Die Paradoxie als Erlebnis

Wagner ist die Paradoxie der Oper als Erlebnis.

Ein grausames Schicksal hatte alle Elemente dieser Kunstgattung in ihm gehäuft, in ihm als einer einzigen Person. Er war Musiker und dichtete, ein rechtes Theaterblut und doch eine symphonische Natur, er dirigierte leidenschaftlich und hatte das Gewissen reinster Deklamation, er prüfte die Bühne auf ihre peinlichsten malerischen, mimischen, szenischen Stilgesetze und fühlte sich als Erzieher eines vergnügungssüchtigen Publikums, zu guter Letzt hat er noch erheblich theoretisch über dies alles nachgedacht, philosophiert und geschrieben. Daß der Ton mit dem Wort, Gesang und Orchester, Aufführung und Publikum und alles mit der Theorie in der Oper sich streitet, war ihr Wesen. Aber daß dies alles in den Begabungen eines einzigen Menschen vereinigt war, mußte Explosionen machen, Riesenkräfte entwickeln, und während der Mund nach dem Gesamtkunstwerk schreit, in allen Feuern der Leidenschaften dieser einzelnen Elemente aufflammen.

Die Oper hatte alles nach seiner Art herausgebracht, das Klassizistische und das Buffoneske, die französische Komik und die deutsche Romantik, die historische Pracht und die nationale Exotik. Sie hatte den Fidelio erlebt, der ein fragmentarischer Koloß blieb zwischen ihren Konflikten. Sie hatte Verdi aufblühen lassen als letzte Kultur südländischer Form. Jetzt schuf sie gleichzeitig diesen Wagner, den Deutschen, inmitten aller dieser ihrer Probleme und Arten, und was sie im Fidelio getrennt sah, legte sie hier zu einem furchtbaren grandiosen Spiel der Kräfte zusammen in dem letzten Romantiker, in einem Nordländer voller Gefühle und Gedanken, in einer zehnfach begabten Genialität. Sie war gewohnt gewesen, irgend etwas an sich leicht zu nehmen, und so war es gegangen. Hier nahm sie endlich einmal alles ernst, pflanzte unbarmherzig alle Keime in diese eine Seele und machte ihren Auserwählten wunderbar unglücklich.

Er hätte können Opern dichten und komponieren und dirigieren und wäre ein tieferer Lortzing geblieben. Er hätte können Symphonien machen, die Regie reformieren, Erziehungsschriften verfassen oder gar ein Ästhetiker

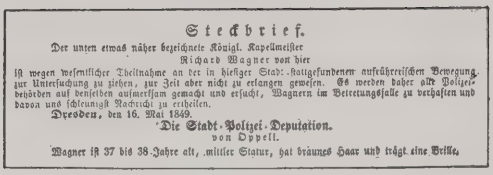
werden — es wäre ein Teil seines Wesens ausgewachsen und manche Zufriedenheit über ihn gekommen. Aber er sollte die Rache der ganzen Oper an sich selbst erleben und mußte sich am Unglück berauschen.

Sein Schreibstil ist ein Spiegel dieses zerquälten Inneren, das Sinnlichkeit und Denken in ein kontrapunktisches Geflecht zu bringen sucht. Seine Briefe sind die blutigsten, die je ein Künstler sich abgerungen, zerwühlt in Illusionen, Kämpfen und Hoffnungen. Seine Autobiographie ist der kühle Versuch, dies Leben auf eine klingende Partitur zu bringen, das aus der einen Überwindung der anderen Überwindung besteht, um sich in eine künstliche Monumentalität zu flüchten, deren Weihrauchduft noch um die Stätte seines Wirkens schwebt.

In diesem Schädel war durch Schicksals Macht ein Krieg der Künste auszufechten. Ein träumerisches Auge, ein pastorales Missionsgefühl, ein energischer Wirkungswille arbeiten am Grund und Bau dieses Werkes: durch und durch Charakter, bis zur Grobheit, bis zur Unausstehlichkeit. Er ist historisch geworden. Wir brauchen ihm nicht mehr als Jünglinge um den Hals zu fallen, die Rührung über seine Größe auszuweinen. Wir brauchen nicht mehr sein Pathos des Gesamtkunstwerks in Ton und Gebärde nachzubilden, den Schöpfer des deutschen Dramas, den Erlöser der Künste, den Messias des Theaters in ihm zu preisen. Alle winselnden Biographien, alle orphischen Deutungen, alle exegetischen Kriechereien liegen hinter uns, selbst alle Shawschen Zynismen. Wir nehmen ihn als etwas viel Größeres, als das titanische Opfer des Opernschicksals an die Musik. Wer über ihn noch redet, ohne seine Musik im Herzen tragen, ohne die unbegrenzte Genialität seiner musikalischen Phantasie schätzen zu können, redet über ein Postament ohne Statue. Der widerwillige Sieg der Musik ist sein Leben. Er spricht von allem andern mehr als von ihr. Wir sprechen von ihr mehr als von allem andern. Er führte tausend Geister mit sich im Kreise herum, nun ist es Zeit, diese Spirale zu schließen und ihn im großen und im ganzen zu nehmen. Die Paradoxie der Oper wird in Wagner Erlebnis. Das ist das Wesentliche, das ist der Sinn der Geschichte. Und während er diesen Streit der Künste durch eine geschriebene Theorie zu schlichten sucht, rettet ihn die Musik, seine gütige Herrin, die einzige, die es ganz ehrlich mit ihm meinte, in eine Unsterblichkeit, die über alle ästhetischen Konflikte erhaben ist.

Glucks Leben ist ein klassischer Bau der Vorsehung, Mozart ein frohes Spiel zwischen Gelegenheiten, Auber ein häuslicher Fleiß, Rossini ein savoir vivre, Meyerbeer ein System der Erfolge, Bizet ein Erwachen vor dem Tode, Weber eine unentschlossene Heimatlosigkeit, Verdi eine Ökonomie zeitlicher Kräfte, Wagners Leben ist ein Schrei, eine Kette von Not und Elend, ein tief gefurchter Acker für eine späte Ernte. Oft ist es erzählt worden, für Gläubige und Philologen, große und kleine Kinder. Wir aber verstehen seine Stürme aus dem Krieg seines Innern, aus der Unruhe seiner Seelenklimata und dem explosiven Drang der Berufe, die sich in ihm stießen. Dieselbe Not, die im Ringen der Energien seine Werke schmiedete, hämmerte ihm die Kurven seines Lebens, und beides ist nur der verschiedene Ausdruck derselben Grausamkeit. Diese siebzig Jahre, vom 22. Mai 1813 am Brühl bis zum 13. Februar 1883 im Palazzo Vendramin, sind eine konsequente Folge von Erderschütterungen und Ansiedlungsversuchen, die den Stößen und den Ausgleichen eines dauernden Dilemmas in seinem Temperament entsprechen.

Er beginnt dichtend, im Shakespearestil, aber ein Gegenreiz kommt ihm von der Musik, von der deutschen Romantik und Symphonie. Was er wirklich schreibt, ist unbedeutend. Er studiert an der Universität, aber er wird Musikdirektor. Er kostet die ärmliche Wirtschaft des Magdeburger, Königsberger, Rigaer Theaters durch und hätte schließlich irgendwo so als Dirigent weitergelebt. Aber der Dämon treibt ihn nach Paris, nach der Opernzentrale. Er macht die Reise auf einem Segelboot unter Gefahr des Lebens, das er dort durch subalterne Arbeit fristet. Unter dem Eindruck des meyerbeerschen Paris entwirft er das Gegenteil, den Fliegenden Holländer. Rienzi war von Dresden gegen jede Voraussicht akzeptiert. Es wurde sein Triumph, während er schon in romantischen Regionen weilte. Er hätte für sich ungestört weiter schaffen können, aber er wird Dirigent in königlichen Diensten. Er hat die Gelegenheit vorzüglicher, selbsteinstudierter Premieren, aber er wird nicht mehr verstanden. Sein Holländer befremdet das Publikum und ärgert die Konservativen und Gelehrten. Sein Tannhäuser noch mehr. Er gerät gerade durch seine organisierende Tätigkeit in Widerspruch zum aktuellen Theater. Mitten in der schönsten Praxis wird er ein Prediger, Theoretiker, Erzieher, Revolutionär. Er hätte in einer ausgezeichneten Stellung bleiben können, aber der Ehrlichkeitswille und die Wahrheitssucherei bringen ihn in die Reihe der 48er. Er muß flüchten und schreibt in Zürich statt Musik Broschüren und Bücher gegen die Zeit.



Steckbrief.

Der unten etwas näher bezeichnete Königl. Kapellmeister
Richard Wagner von hier
ist wegen wesentlicher Theilnahme an der in hiesiger Stadt stattgefundenen aufrührerischen Bewegung zur Untersuchung zu ziehen, zur Zeit aber nicht zu erlangen gewesen. Es werden daher alle Polizeibehörden auf denselben aufmerksam gemacht und ersucht, Wagnern im Betretungsfalle zu verhaften und davon uns schleunigst Nachricht zu ertheilen.
Dresden, den 16. Mai 1849.
Die Stadt-Polizei-Deputation.
von Oppell.
Wagner ist 37 bis 38 Jahre alt, mittler Statur, hat braunes Haar und trägt eine Brille.

Der Steckbrief

Die Idee des neuen musikalischen Dramas festigt sich in seinem Kopfe, während Liszt in Weimar erst den Lohengrin aufführt, den Wagner selbst noch lange nicht hören darf. Er dichtet den Ring, ohne ihn durchzukomponieren. Er gibt in der weiten Welt Konzerte, aber setzt dabei meist zu, an Gewissen und an Geld, das er nicht hat. Napoleon befiehlt den Tannhäuser für Paris, Wagner erweitert gegen den Stil des Werks das Ballett, die Oper wird durch eine Organisation der Feinde zu Fall gebracht. Er schreibt den Tristan, als eine Oper, die aufführungsmöglich sein soll, aber weder Karlsruhe noch Wien halten ihr Versprechen. Er ist amnestiert, aber völlig vereinsamt. Er ist zu Tode traurig und arbeitet an den Meistersingern. Den Demokraten rettet ein Fürst. Ludwig II. ist sein Wohltäter, doch ein kritikloser Schwärmer. Er sieht alle seine Pläne in München verwirklicht, aber dieses Glück wird ihm von einer Gesellschaft kleiner Pfaffen verbittert. Bülow führt in München den Tristan auf, doch verliert er seine Frau an Wagner. Wagner hätte mit Minna Planer leben können, wäre er ein gewöhnlicher Opernkomponist geblieben. Er liebte Mathilde Wesendonck, aber er mußte seine Liebe in die Isoldemusik retten. Er heiratete die Tochter Liszts, aber der wunderbare Freundschaftsbund der beiden Großen, des Eroberers und des Königs, sollte erkalten. Die Meistersinger werden in München herausgebracht, aber eine Horde von Beckmessers meldet sich. Der Nibelungenring wird zu Ende komponiert, doch nach der langen Pause der Entbehrungen in einem veränderten Stil. Für den Sieg der Deutschen wird der Kaisermarsch geschrieben, doch nicht aufgeführt. Die Idee eines selbständigen, in sich begründeten, von jeder Repertoirewirtschaft losgelösten Theaters wird durchgesetzt: aber Bayreuth kann sich mit aller Mühe und allen Konzessionen schwer rentieren. Die Deutschen ereifern sich um Wagner, aber sie helfen ihm nicht. Indem er Einer wird, wie Nietzsche will, verliert er ihn. Er schreibt den Parsifal einzig und allein für Bayreuth, und ein Jude muß ihn dirigieren, aber er stirbt wenige Monate darauf und jetzt, nach dreißig Jahren, wird er durch Gesetzes Kraft ihm entrissen.

Dies ist sein Leben: ein ewiges Aber. Ein Aber von Musik gegen Dichtung, von Theorie gegen Praxis, von Beruf gegen Freiheit, von Glück gegen Neid, von Liebe gegen Freundschaft, von Ruhm gegen Unverständnis, von Überzeugung gegen Not, von Periode gegen Periode der eigenen Entwicklung.

Man wird verstehen, daß ich Wagners Leben und Werke nur im Format dieses Buches behandeln kann. Seine Erscheinung ist schon äußerlich darin einzig, daß vom Rienzi an jede der Opern, die er gemacht, lebenskräftig geblieben ist. Es war nicht nur das gewaltigste, sondern auch das nachhaltigste Produkt der ganzen Operngeschichte. Eine ungeheure Literatur hat sich um ihn gehäuft, die in allen möglichen Beleuchtungen Entstehung und Deutung der Werke gibt. Dies mag für sich vorhanden sein. Hier aber handelt es sich darum, wie aus seinem Leben keine Biographie, auch aus seinen Werken keine Grammatiken zu machen, sondern mit dem größten Ernst den Zusammenstoß der Energien, den die Künste in ihm verursachten, auf Wirkungen und Folgen zu erklären. Aus diesem Gesichtswinkel zeichnete ich die Topographie seines Lebens, aus demselben werde ich die Geologie seiner Werke zu zeichnen haben. Keine Analyse des Lohengrin, Tristan, der Meistersinger, mit denen wir täglich leben, sondern ihre Einsetzung in den großen Kampf der Kräfte und den Sieg der Musik, der der Inhalt aller Operngeschichte und der besonderen Operngeschichte in diesem einzelnen Künstler war.

Zur Verständigung dienen die wichtigsten Daten seiner Werke.

Rienzi 1838—1840. Erste Aufführung Dresden 1842.

Fliegender Holländer, als Einakter 1840 entworfen, 1841 in der jetzigen Form fertiggestellt. Erste Aufführung Dresden 1843.

Tannhäuser. Idee 1841. Dichtung 1843. Partitur 1845. Erste Aufführung Dresden 1845.

Lohengrin. Idee 1841. Dichtung 1845. Partitur 1846—1847. Erste Aufführung Weimar 1850.

Tristan und Isolde. Idee 1854. Dichtung 1857. Komposition und Partitur 1857—1859. Erste Aufführung München 1865.

Meistersinger, zuerst 1845 entworfen. Fertige Dichtung 1861—1862. Komposition und Partitur mit Unterbrechungen 1862—1867. Erste Aufführung München 1868.

Ring des Nibelungen. Erste Idee 1846. Erster Prosaentwurf der Tetralogie 1848. Siegfrieds Tod, das Schlußdrama, 1848 gedichtet. Das vorhergehende Drama, der junge Siegfried, 1851 gedichtet, 1852 Walküre, dann Rheingold gedichtet und das Ganze als Trilogie mit Vorspiel umgearbeitet, ungefähr in der jetzigen Form, 1863 erst gedruckt, mit den jetzigen Titeln. Komposition und Partitur des Rheingold 1853—1854, Walküre 1854—1856, Siegfried 1856 begonnen, 1857 im zweiten Akt unterbrochen, 1865—1871

in Abständen vollendet. Götterdämmerung 1869—1874. Erste Gesamtaufführung Bayreuth 1876.

Parsifal. Erster Gedanke 1854. Dichtung nach Entwürfen von 1857 und 1865, vollendet 1877. Komposition und Partitur 1877—1882. Erste Aufführung Bayreuth 1882.

Man ersieht aus dieser Tabelle, daß Wagners Werke nicht Kreise waren, die aufeinander folgten, sondern die sich zum Teil decken oder auch ganz den gleichen Mittelpunkt haben. Fast kann man sagen, sie sind alle gleich im Keime da oder wachsen zellenartig auseinander. Gewisse Schichten der früheren oder späteren Werke sind wohl zu unterscheiden, aber die gegenseitigen Berührungen sind wichtiger. Im großen genommen, sind es Variationen des gleichen Vorstellungskreises und, auch technisch betrachtet, ähneln sie sich im Bau. Sie bewegen sich in historisch-mythischen Stoffen, deren „rein menschliche" Allgemeinheit ihm immer mehr am Herzen liegt: wobei das Historische immer weiter vor dem Mythischen zurücktritt. Die Romantik spricht sich fast überall in dem Motiv der Erlösung aus, die Konstruktion bevorzugt Liebesdreiecke, die Szene Drei- oder Vierteilungen in dynamisch verdichtete Strophen der Handlung, die Dramatik scharfe Kontrastbildungen, und die metaphysische Tiefe wird durch eine Unterkellerung in philosophischen oder ästhetischen Prinzipien erreicht. Alles das spaltet sich nach den verschiedenen Stoffwahlen und Inhaltsbereichen, wie Äste desselben Baumes. Die literarischen Quellen der historischen und legendaren Begebenheiten sind überwunden. Das Material wird gänzlich unphilologisch frei und eigen gestaltet, aus den Befehlen der Musik heraus, die die Stoffkomplexe auf ihre tiefsten und breitesten Wirkungen auseinanderfaltet. Nur aus dieser inneren, dichterisch-musikalischen Quelle fließt die Erfindung. Irgendwelche äußeren Einflüsse sind auf die Dauer nicht bestimmend gewesen, auch nicht der starke Eindruck der Schröder-Devrient, für deren Persönlichkeit zeitweise einmal der Stoff der „Sarazenin", einer großen historischen Oper, vorgenommen wird, um bald wieder fallen gelassen zu werden. Die Zellenbildung amalgamiert sich viel eher gewisse bodensätzige Überlieferungen szenischer Typen von Opern, die ihr aus dem Blute der Jahrhunderte zufließen und in ihrem Organismus neubelebt aufgehen. Man wird diesen Punkt mehr zu beachten haben, als es bisher geschehen ist. Ich will nur auf eine Gruppe von Motiven hinweisen, die ich Händels Opern entnehme, um irgendein historisches Widerspiel festzustellen: der Zaubergarten Armidas, die sich, um Rinaldo zu täuschen, in seine Geliebte Almarena verwandelt; Theseus wird vom Vater an seinem Schwert erkannt; Amadis kommt an einen Turm mit der Inschrift:

„Es darf nur einer durch die Flammen gehn, der tapferste, der stärkste Held, den unter allen auf der Welt die Liebe dazu ausersehn"; Dardanus, der Melissamann, verwandelt sich in Amadis, um in dieser Scheingestalt dessen Geliebte Oriana zu täuschen; Ruggiero liegt in den Banden der Zauberin Venus-Alcina, und die edle Bradamante kommt, ihn von der Hölle zu retten — und so fort. Sagenmotive, die durch die Zeiten gehen, und Szenenmotive, die durch die Opern gehen und den Unterbau von Wagners Phantasie bilden. Auch Typen der Karikatur sind ihm vorgezeichnet. In den Madrigalopern um 1600 tritt mit Vorliebe ein Ständchensänger auf, der in Text und Musik berühmte Lieder genau so unsinnig entstellt wie Beckmesser.

Wagner. Lithographie von Brandt 1843

Aber, was auch alles an Tradition der Oper, typischen Szenen und Figuren in Wagners Werke eingegangen ist, sie haben es ebenso überwunden und eingesaugt, wie die philologischen Urtexte seiner Quellen. Es ist die Schärfe seiner lebendigen Bühnenvorstellung nicht genug zu rühmen. Indem er die tiefsten mythischen Grundlagen ausbohrte und dann in dem knappsten Maß der Gestaltung formte, hat er Wesen geschaffen, die wie niemals sonst Opernwesen populärer Besitz geworden sind. Vom Fliegenden Holländer bis zum Parsifal sind es Wesen geworden von jener mythischen Kraft, die alle ihre Vorbildungen zurückdrängt und ihren Typ für immer festlegt. Lohengrin, Wolfram, Hans Sachs, Isolde sind nicht Personifikationen des Volkes (wie etwa Figaro), es sind epische Schöpfungen, die der Phantasie des Volks für immer in dieser Fassung einverleibt werden. Das war die Macht der dramatischen Bildkraft Wagners, der die Musik die mythologische Urständigkeit gab.

So glatt sich dieser Tatbestand darstellt, so verwickelt sind die Triebe, die an ihm arbeiten. Die Kongruenz dieser Triebe wird nur in wenigen

Jahren und an wenigen Stellen wirklich erreicht, in Wahrheit ist sein Schaffen ein dauerndes Ausgleichen, ja Kombinieren und Permutieren der Kräfte, die in ihm gleichzeitig wirksam sein wollen: der Forderungen der Musik und der Forderungen der Szene, der Ansprüche des Operntyps und der des natürlichen Dramas, endlich der Gedanklichkeit und der absoluten musikalischen Phantasie. Fast immer rückt eines dieser Elemente vor das andere, behindert es, beschattet es, das eine hängt zu sehr noch an der Vergangenheit, das andere stürzt zu sehr in die Zukunft, es vermittelt Kopf und Herz nicht ganz, oder Drama und Oper, und gerade in der Zeit, da er dem Gesamtkunstwerk am eifrigsten nachstrebt, ist er von ihm am weitesten entfernt. Das Maß zwischen textlichem Gewissen und musikalischer Eingebung schwankt, im Tannhäuser ist es, wenigstens in der ursprünglichen Form, zuerst erreicht, dann tritt ein literarisches, dann wieder ein musikalisches Überwiegen ein, endlich findet zuletzt eine gewisse Balance statt, eine Selbstberuhigung, die aber keineswegs das Ziel dieses Lebens war, sondern eher seine Resignation. Ordnet man auf diesen Kurven seine Werke, so stellt sich der Rienzi dar als Probe auf die Tradition, der Holländer als Präzision der Romantik, der Tannhäuser als das Muster der Gleichwertigkeit im älteren Stil, der Lohengrin als Beginn der ersten Divergenzen, der Ring als gewaltigste Ungleichheit aller neuen Elemente, der Tristan als neue Opernwelt, die Meistersinger als alte Opernwelt, beide auf eine unvermittelt geniale Musik angewiesen, und der Parsifal als eine bewußte Rückschau alles Gewesenen, eine letzte Verinnerlichung der Oper. Dies wurde die Zellenbildung, und alles, was nicht stark darin aufging, blieb als unorganisch liegen: der rein dramatische Friedrich Rotbart, der dogmatisch historische Jesus von Nazareth, die entsagungsvollen indischen „Sieger“ und selbst Wieland der Schmied, der sich in der Not Flügel schmiedet.

Das Wort Oper brauche ich mit dem nötigen Vorbehalt, der von dem gewohnten Ausdruck für eine gebräuchliche Kunstgattung sich den Terminus borgt eben für die tiefste Auseinandersetzung mit dieser Gattung, die erlebt worden ist. Das, was da geworden ist, die seelische Heiligkeit der Oper, kann man nicht dialektisch zerstören, so wenig wie man es qualmig zu umnebeln hat. Es handelt sich darum, seine vulkanische Natur als sein wahres Wesen und seine wirkliche Größe zu entwickeln. Kommt man nur von einer Seite heran, muß es zerfallen. Man liest verstiegene musikalische Schwärmereien, die Wagners Dichtung in einen Brei auflösen. Man liest andererseits Angriffe von literarischer Seite, die durch die Unkenntnis des musikalischen Triebes in nichts verpuffen. Auch der verblüffendste

Vorstoß dieser literarischen Puritanerei bleibt ein aus dramaturgischer Dialektik kühl geschliffener Dolch, der Wagner nur dann zu Tode treffen würde, wenn der Autor eine Ahnung hätte, wo das Herz der Musik sitzt.

Das Drama

In seiner Jugendoper Die Feen, eine Vertiefung des Gozzimärchens kindlich rührend, stellte Wagner mehr noch als durch musikalische Vorahnungen, dramatisch seine Gegend gleich fest: in einer Art Kombination von Orpheus, Lohengrin und Undine finden wir die Motive des Nichtfragens, des zur Probe des Glücks erschaffenden Unglücks, der Sehnsucht aus dem Geisterreich, des Tiermitleids, der Erlösung durch Musik eigentlich schon fixiert. Aber diese eine, einfache, deutsche Welt genügt nicht. Es treiben verschiedene Kräfte, die Gattungen wetteifern noch bis in gelegentliche Rückfälle nach dem Holländer. Das Genre der opéra comique in großem Stile wird durch das „Liebesverbot" erledigt, ein Musikwerden von Shakespeares „Maß für Maß". Das Genre der historischen Prachtoper wird durch den Rienzi verarbeitet, nach Bulwers Roman, die letzte nach einem literarischen Vorbild kopierte Oper, die erste, in der sich eigene musikalische Kraft zeigt. Es bleibt bis heute die beste ihrer Gattung, übertraf Spontini an Gehalt und überlebte Meyerbeer an Ehrlichkeit. Die Requisiten sind alle vorhanden, eine Hosenrolle, Liebe, Pflicht, Rache, Macht, Gnade, Religion, Brand, Verrat, Soldaten, Feste mit inhaltlich motiviertem Ballett, und in den Friedensboten klingt ein Ton transzendentaler Höhe. Noch schlafen die Elemente. Aber eine gewisse Größe und Reinheit des historischen Empfindens für die Tragik der Persönlichkeit, des Herrschers, der am Menschentum zugrunde geht, gibt diesem Examen auf Tradition eine außerordentliche Note. Ein determinierter Wille ist fühlbar.

Konnte man hier noch nicht sagen, daß der Stoff aus Musik geboren war (nur aus Musikwirkungen), so trifft das beim Fliegenden Holländer ganz ein. Die Periodizität der Nöte eines ewig Schweifenden, der nur durch die reine Liebe erlöst werden kann, ist guter Boden der Musik, und Wagner pflügt ihn mit scharfen Instinkten, indem er seine Technik aus einer Verbindung der deutschen Romantik und der opéra comique gwinnt. Er geht von der Ballade aus, als deren Bild er die Oper ursprünglich einaktig gestalten wollte und setzt sie in die Realität des Lebens hinein. So legt er die Kontraste auseinander, alles Gespenstische und alles Naive, den bleichen

Unerlösten und den verständnislosen Vermittler, das höllische und das irdische Schiff mit allen zugehörigen Milieus. Er gewinnt Senta als Mitte, die träumt, sich sehnt, ihn liebt und für ihn stirbt. Eine ausgezeichnet scharfe Disposition, die das Wesen der romantischen Tragödie auf ihre typischen Szenen konzentriert. Der einzige Mangel ergibt sich in der Zufälligkeit des belauschenden Holländers, die den Apotheosentod herbeiführt. Dieser Fehler ist eine Folge der Einführung des konventionellen Liebhabers Erik, des einzigen Requisits, das in die dramatische Einheit nicht aufging, während Steuermannslied, Schiffsturm, Verlassenheitsarie, Spinnszene, Ballade, Tanzfeste sich organisch fügen. Die tiefste Wirkung tat die Musik, indem sie innerhalb dieser gespannten Einheit den Atem der Seele einsetzte. Sie schuf die großen Pausen, in denen Erregungen zur Ruhe kommen, um zur Sprache zu werden, sie schuf die magnetische Situation der ersten Begegnung von Senta und dem Holländer, die die erste Durchfühlung einer Sage auf das Leben hin war, das Wirklichwerden eines Mythus, die Erfüllung eines Traums, das Drama einer Musik.

Der Tannhäuser entfernt sich von dieser Konzeption um so viel, als er von den strebenden Kräften des Operngenres nicht bloß die Romantik mit dem Stil der Comique, das Dämonische mit dem Idyllisch-Rührenden, das Mythische mit dem Realen verbindet, sondern noch das Ingrediens der großen historisierenden Oper hinzufügt. Er ist die Dramatisierung aller bestehenden Operntypen, aus Operntypen wird dieses Drama erdichtet, eine Technik aller Dankbarkeiten, sehr veredelt und moralisiert. Das Venusballett, das Venuslied, die scharfe Verwandlung in das Lieblich-Fromme, Frühling und Herbst, Schalmei, Pilger, Jagd, Rückkehr, Liebesduett, Einzug, Sängerkampf, Finaleschrecken und immer wieder Pilger, Elisabeths Gebet, die Abendsternromanze, Tannhäusers Erzählung, seine Erlösung — das sind alles Erbstücke der verschiedenen Operngenres, die Wagner mit einer bewundernswerten Kunst zu einem Drama zu einen und zu vertiefen verstand. Er beherrscht das Material vollkommen, solange er auf dem Boden dieser überlieferten Opernszenen bleibt. Er spannt das Drama durch Antithesenbildung: die irdische Liebe der Göttin und die göttliche der Irdischen. So versinnlicht er das Mythische und vergeistigt das Reale. Er vergeistigt Elisabeth zu einer Gestalt von rührender Schweigsamkeit, die sich nur in einem einzigen Monolog, der Hallenbegrüßung, etwas opernhaft äußert, aber in der Empfindung sonst so zurückhält, daß ihre „unausgesprochene" Liebe zu Tannhäuser als eine der vornehmsten Eingebungen Wagners sich bewährt hat. Für das Drama selbst entschließt er sich, Mythisches und Histo-

risches zu mischen, die Venussage in das Wartburgsängerfest einzusetzen und gewinnt so eine sehr glückliche Konfliktbildung, von der aus sich die Charaktere der Beteiligten gut zerlegen. Jetzt ist Flucht von der Venus und Rückkehr zu ihr Anfang und Ende und die Mitte der Verrat der einen Liebe an der anderen im Sangeswettstreit. Am Ende jedes Aktes steht Elisabeth, am ersten als Sehnsucht, am zweiten als Mitleid, am dritten als Erlöserin durch den Tod. Eine musterhafte Verteilung, die sich mit Szenischem und Musikalischem zu einer ungestörten Einheit zusammenfindet. Das Schicksal wollte, daß er sie sich selbst in der späteren Pariser Bearbeitung zerstörte. Er erweitert die Venusszene auf Kosten der Wartburg, eine neue spätstilige Sinnlichkeit neben der schönen alten Geistigkeit.

Königlich Sächsisches Hoftheater.

Sonntag, den 19. October 1845.

Zum ersten Male:

Tannhäuser

und

der Sängerkrieg auf Wartburg.

Große romantische Oper in 3 Akten, von Richard Wagner.

Personen:

Herrmann, Landgraf von Thüringen.	— —	Herr Dettmer.
Tannhäuser,	Ritter und Sänger.	Herr Tichatscheck.
Wolfram von Eschenbach,		Herr Mitterwurzer.
Walter von der Vogelweide,		Herr Schloß.
Biterolf,		Herr Wächter.
Heinrich der Schreiber,		Herr Curty.
Reimar von Zweter,		Herr Risse.
Elisabeth, Nichte des Landgrafen.	— —	Dem. Wagner.
Venus. — — — —		Mad. Schröder-Devrient.
Ein junger Hirt. — — — —		Dem. Thiele.

Thüringische Ritter, Grafen und Edelleute.
Edelfrauen, Edelknaben
Aeltere und jüngere Pilger
Sirenen, Najaden, Nymphen, Bachantinnen.

Thüringen Wartburg.
Im Anfange des 13 Jahrhunderts

Die neuen Costüme sind nach der Anordnung des Herrn Hofschauspieler Heine gefertigt.

Textbücher sind an der Casse das Exemplar für 3 Neugroschen zu haben.

Montag, den 20 October: Richard's Wanderleben. Lustspiel in 4 Akten, von Kettel. Hierauf: Tanz-Divertissement.

Das Sonntags-Abonnement ist bei der heutigen Vorstellung aufgehoben.

Erhöhete Einlaß-Preise:

Ein Billet in die Logen des ersten Ranges und das Amphitheater . . .	1	Thlr	10 Ngr.
" " " " Fremdenlogen des zweiten Ranges Nr. 14. und 29. .	1	"	10 "
" " " " übrigen Logen des zweiten Ranges	1	"	— "
" " " " Sperr-Sitze der Mittel- u. Seiten-Gallerie des dritten Ranges	—	"	20 "
" " " " Mittel- und Seiten-Logen des dritten Ranges . . .	—	"	12½ "
" " " " Sperr-Sitze der Gallerie des vierten Ranges . .	—	"	10 "
" " " " Mittel-Gallerie des vierten Ranges	—	"	8 "
" " " " Seiten-Gallerie-Logen daselbst	—	"	5 "
" " " " Sperr-Sitze im Cercle	1	"	— "
" " " " Parquet-Logen	1	"	— "
" " " " das Parterre	—	"	15 "

Die Billets sind nur am Tage der Vorstellung gültig, und zurückgebrachte Billets werden nur bis Mittag 12 Uhr an demselben Tage angenommen.

Der Verkauf der Billets gegen sofortige baare Bezahlung findet in der, in dem untern Theile des Rundbaues befindlichen Expedition, auf der rechten Seite, nach der Elbe zu, früh von 9 bis Mittags 12 Uhr, und Nachmittags von 3 bis 4 Uhr statt.

Alle zur heutigen Vorstellung bestellte und zugesagte Billets sind Vormittags von früh 9 bis längstens 11 Uhr abzuholen, außerdem darüber anders verfüget wird.

Freibillets sind bei der heutigen Vorstellung nicht gültig.

Einlaß um 5 Uhr. Anfang um 6 Uhr. Ende nach 9 Uhr.

Zettel der Uraufführung des Tannhäuser

Tannhäuser spricht jetzt zu Venus „mich drängt es hin zum Tode", da er solche Dinge von Tristan gelernt hat. Wagner hat die erste und zweite Szene in dieser Form sanktioniert und in seine Gesammelten Werke aufgenommen, ohne die Widersprüche zu beachten. In den Aufführungen selbst ist überall zwischen erster und zweiter Fassung, die weiterhin noch einige andere, kleinere Verschiedenheiten haben, eine solche Verwirrung eingetreten, daß das Gleichmaß des alten Tannhäuser empfindlich gestört wird. In Bayreuth ist er pariserisch. Es war sein Wille — und Irrtum.

Die historischen Divergenzen, die über den Tannhäuser kamen, waren beim Lohengrin schon innerliche gewesen. Wagner liebt es, um die Spannung

seines Dramas zu erhalten, zwei Welten gegeneinander zu führen. Im Holländer war es die Ballade gegen die Wirklichkeit, im Tannhäuser das Sinnliche gegen das Geistige und zugleich die Sage gegen das Historische. Hier ist es nur die Mystik gegen die Erde, aber dieser Zusammenstoß war der schwierigste. Die Mystik kam ihm aus einer rein musikalischen, in neuem Lichte leuchtenden Sphäre, die Erde kam ihm aus der Not des Dramas. Es war Erlebnis der Oper, wie es der Holländer und Tannhäuser gewesen war, aber einseitig aus dem Herzen der Elsa, die nicht verstehen konnte, was da vorging. „Erkennt ihr ihn, dann muß er von euch ziehn", diese tiefe moralische Weisheit wurde für ein innerlich gefühltes Drama die Gefahr, weil sie wohl innerlich, aber kein Drama war. Lohengrin, der unerkannt sein wollende, will von Elsa begriffen sein, die ohne Begriffe sein muß, um sich ihn zu erhalten. Aber seine Irrationalität ist wie die Oper selbst, die aufhört, wenn man sie analysiert und in unendliche Verlegenheiten gerät, wenn man ihre Musik an das Drama verraten will. Lohengrin ist die Musik, Elsa das Drama — das war der Konflikt und die Wendung in Wagner. Etwas schnell trägt Lohengrin der Elsa die Ehe und Liebe an, und unbarmherzig zieht er von dannen, nachdem er sein Geheimnis preisgegeben hat. Wagner schwankte selbst an dieser Stelle. Schließlich siegte die Romantik der Musik, die den Gralsritter seiner Mystik wiedergibt, über die dramatische Forderung, eines Heldentums, das sich auf sich selbst stellen müßte. So blieben die Divergenzen ungelöst, und überall traten Reibungen auf, wo das göttlich Musikalische mit dem irdisch Dramatischen sich berührt. Die Erlösung des Schwans in den Bruder Gottfried bleibt in der kalten Luft der Sage, und Lohengrin wie Elsa bleiben in dem Gedanken ihrer traurigen Mission. Sie sind Schemen, die Gegenpartei von Telramund und Ortrud sind Schemata. Immerhin sind diese Nachkommen von Lysiart und Eglantine derbe, feststehende Figuren, die mit dem letzten Rest der Tradition die Oper gegen die neue schöne Welt der Lohengrinmusik verteidigen. Der Kampf dieser Sphären gibt dem Drama seinen eigentümlichen Reiz. Es entfernt sich stark von der typischen Opernzsene, als erlebte es selbst eine andere Welt, wie Elsa den Lohengrin, noch kaum geahnt und verstanden. Das Erscheinen der Elsa vor dem König, ihr ahnender Traum, die Schwanenankunft, der Gotteskampf mit dem Gebet, Ortruds Zauberwesen und Götteranrufung, die große Aussprache zwischen den beiden Frauen, der Münsterzug mit seinen Störungen, die katastrophale Szene zwischen Lohengrin und Elsa, seine Gralserzählung und der Schwanenabschied, in all dem ist etwas wie die äußere Silhouette der alten Oper, aber doch von einem fremden, übersinnlichen und verklärten Geist erhellt. Wagner tat das Deutschfrohe,

Roller: Lohengrin

das Soldatische, das Erwachen des Tages hinzu und manches andere, um Milieu zu geben. Aber es geschah meist in einer Scheu vor dem Typ. Eine Hochzeit findet statt, doch dringen nur verstreute Klänge von ihr durch die Luft, und die ganze Feier besteht in einem volkstümlichen Chor ohne jede Operngymnastik.

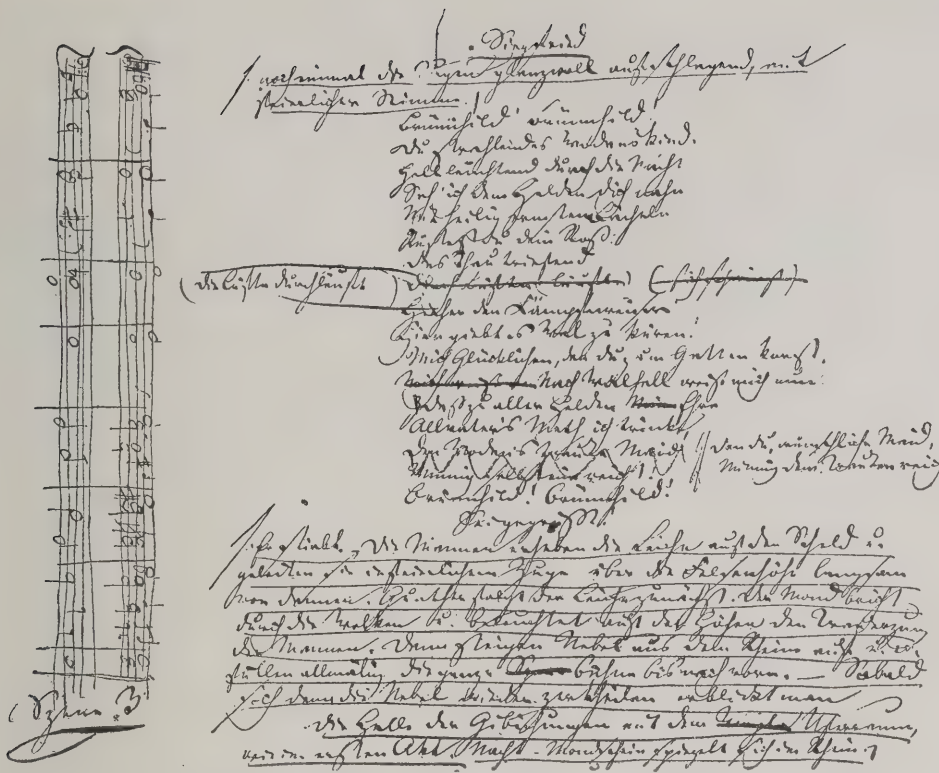
Der Ring des Nibelungen wurde der große Zusammenstoß, das große gegenseitige Opfer von Gedanke, Drama und Musik. Kein Werk hat solche Kongruenzen und keines solche Inkongruenzen. Keines solche Tiefe und wieder solche Blässe, keines solchen Willen und wieder solche Schwäche. Gewalten kämpfen ästhetisch gegeneinander, wie sie es inhaltlich tun, und eine ungeheure Liebe verbrennt sich auf einem Trümmerfeld von edelsten Tragödien der Künste.

Wagner hatte begonnen mit einem Prosaentwurf des Nibelungenmythus, in dem er die alten Eddamotive mit der Siegfriedlegende in eine fortlaufende Reihe von sagenhaften Ereignissen brachte, ohne sehr dringenden Zusammenhang, ohne genügende Motivierungen und oft von eigenen Zweifeln schon durchsetzt, aber unendlich reizvoll in dem großen sozialen Weltbild, das sich da aufrollte. Den letzten Teil dieses Entwurfs, der die Schicksalstragödie des ermordeten Siegfried behandelt, gestaltet er zunächst zu dem Drama „Siegfrieds Tod", das äußerlich ungefähr unserer „Götterdämmerung" entspricht, aber innerlich von ihr recht verschieden ist. Noch weniger als im Entwurf spielt Wotans Eingreifen irgendeine Rolle; das einzige, was sich darauf bezieht, singt eine Norne: „Freudig trotzet ein Froher, frei

für die Götter zu streiten, durch Sieg bringt Friede ein Held." Daß Wotan die Helden schuf, ihm eine Freiheit zu erstreiten, die er selbst nicht erreicht, bleibt dabei ein hingeworfener Gedanke, der in der Musik gänzlich verschüttet worden wäre. Alle unnötigen Beziehungen werden abgestreift. Die Nornen haben eine viel einfachere Exposition, statt der Waltraute haben die Walküren eine sehr gute Szene mit Brünnhilde, in antiker Chorrhythmik, wie auch zuletzt Männer und Frauen in antikem Gleichschritt das Ende der Tragödie stilisieren. An anderen Stellen ist wieder mehr Exposition und auch wieder mehr Oper (jenes in der Alberichszene, dieses bei Siegfrieds Hochzeit), so daß die Stränge schon auseinander laufen möchten, aber immerhin: es bleibt ein klares, in sich recht geschlossenes Schicksalsdrama, ganz offensichtlich ein wenig nach antiker Manier. Doch es läßt ihn nicht dabei ruhen. Statt es zu komponieren, dichtet er es nach vorn zu immer weiter, auf seinen ersten Entwurf zurückgehend, der vom Raub des Rheingolds bis zu Brünnhildes Feuertod sich ausdehnte. In der schwärmerischen Begeisterung eines deutschen Vollständigkeitsmenschen entfaltet er jetzt einen ganzen Zyklus von vier Dramen, der zunächst eine wahre Angst vor der Musik empfindet, und doch wieder eine einzige Sehnsucht nach ihr. Aber davon war vor der Hand noch nicht einmal die Rede, da innerhalb des Dichterischen sich neue Schwierigkeiten herausstellen mußten.

Die Umarbeitung von Siegfrieds Tod in die Götterdämmerung ergab Verbesserungen, die die dramatische Reife verlangte. Alles ist schärfer geschnitten. Die Blutsbrüderschaft Gunthers und Siegfrieds wird eindringlicher gefaßt, Hagens schönes Zur-Wacht-Sitzen zugefunden, die Szene des verstellten Siegfrieds gekürzt, die Hagen-Alberichszene ihres expositiven Charakters entledigt und im Haß vertieft, durch Umstellungen der zweite Aktschluß mit Siegfrieds Hochzeitszug verfeinert und psychologisiert.

Aber die Notwendigkeit des Zusammenhangs der vier Stücke verlangte tiefere Einarbeitungen. Indem der „Wurm" des Entwurfs jetzt selber einer der Riesen ist oder der Wälsungenvater selbst Wotan ist oder Wotan als Wanderer über die Erde streift, sind nur Nähte des Zusammenhangs gegeben, keine dramatische Einheit von innen. Um sie zu erlangen, entschließt sich Wagner nachträglich, den ganzen Prozeß Wotans, der von seiner eigenen Fessel gefangen wird, bedeutsam herauszuheben und zu einer anderen, einer vorangehenden Tragödie zu gestalten, zu einer Willenstragödie vor der Schicksalstragödie Sigmunds und Siegfrieds. So wird Wotan in einer dumpfen Ahnung Schopenhauerscher Gedankengänge Pessimist, der nichts mehr will als die Verneinung, und zwei Dramen stehen nacheinander, deren erstes einen Helden hat, der seine Tragödie erleben will, weil



Wagners Handschrift von Siegfrieds Tod mit dem ersten Notenentwurf

er muß, und deren zweites einen Helden hat, der sie erleben muß, weil er soll. Die Folge ist die Unmöglichkeit des Endes von „Siegfrieds Tod", wo der sterbende Siegfried und die sich opfernde Brünnhilde zu Wotan in die Walhall zurückkehrten. Jetzt kann es keine Walhall mehr geben, Wotan verbrennt wie seine Schützlinge. Waltraute wird befohlen, seinen letzten Jammer zu erzählen, aber die Menschen geben ihn auf, nachdem er sie aufgegeben. Und beide Tragödien enden in demselben Augenblick.

Chamberlain hat die beiden Pole dieser Willenstragödie und Schicksalstragödie scharf erkannt, er stellt Brünnhilde in die Mitte, die gewissermaßen beide Tragödien erlebt und zuletzt hellsichtig den Zusammenhang aller dieser Flüche des Machtwillens erkennt, um ihre Sünde durch den Tod der Liebe zu sühnen. Aber eben dieser rein gedankliche Zusammenhang, der eine Rettung des Dramas vor der Idee bedeutet, gibt dem Drama selbst kunstvolle Vernietungen, statt eines blutzirkulierenden Organismus. Überall, wo die Willenstragödie zur Schicksalstragödie übergeht, schmerzen die Gelenke, beim Übergang Wotans zu den Helden, von der göttlichen zur menschlichen Brünnhilde, vom Siegfried der Brünnhilde zu dem der Gibichungen. Wotan will Freie zeugen für seine Walhall, gegen Alberich, zur Rück-

gewinnung des Ringes, aber seine Verzweiflung, die für fremdes Heldentum schwärmt, bleibt eine theoretische Philosophie, die ihn auf der Bühne nur in unangenehme Situationen bringt, wenn er Mime in germanistische Gespräche verwickelt oder sich von Siegfried die Lanze zerbrechen läßt (ein Rest der Hundinge, die Siegfried im früheren Entwurf noch zu töten hat). Diese peinliche Aufdringlichkeit ist die Folge seines Eintritts in die zweite Tragödie, welche er schauen sollte, aber nun bühnenleibhaftig mitmachen will: bis ihn endlich das Mitleid des Dichters in ferne Waltrauteberichte steckt und in einer bloßen Dekoration endigen läßt. Trauriger noch steht Brünnhilde in der zweiten Tragödie da, von Siegfried zu einer Liebe beredet, die sie niemals menschlich fühlen kann. Niemals haben sich Siegfried und Brünnhilde geliebt, vielleicht solange sie schlief, erwachte in ihm Begierde, aber da sie nebeneinander stehen, singen sie Gedanken oder Worte vom prangenden Stern. Und noch trauriger muß sich Siegfried von dem herrlich freien und frischen Wesen, als das ihn Wotans und Wagners Liebe zur „Unwillkür" schuf, in die lügnerische Gibichungenwelt flüchten, in der er niemals zu der Gemeinheit von Brünnhildes Täuschung fähig gewesen wäre, wenn er der Wille des selbstischen Menschen geblieben wäre. Die Sage sprach hier die eine Sprache, Wagners Gedanklichkeit und Symbolik die andere, aber auf der Bühne und unter der genialsten Musik gingen sie nicht zusammen. Da hilft kein Vergessenheitstrank, kein Chamberlain, kein Ring und keine Wala, die zu schlafen beginnt, nachdem das Drama verloren ist.

Der Ring sollte das Instrument sein, das das Drama zusammenhält, der Ring als fluchbeladenes Symbol aller Machtgelüste. Aber er bedeutet nur Herrschaft, er gibt sie nicht. Er ist Illusion und glaubt Kraft zu sein. Dadurch wird er ebenso undramatisch als unmusikalisch. So klein er ist, kaum sichtbar für das Auge des Zuschauers, der in ihm die Hauptperson des Dramas erkennen soll, so große Verwirrung richtet er an. Alberich schmiedet ihn sich, aber er hat alle Macht, nur nicht die über sich selbst, und er verliert ihn durch Raub. Wotan gibt ihn auf Wunsch der Erda weg, aber der Fluch lastet trotzdem auf ihm, so daß er sich die Frage überlegen darf, ob nicht seine Willenstragödie schließlich doch auch nur eine Schicksalstragödie ist, was ihn in starke philosophische Zwiespälte brächte. Fafner besitzt ihn, ohne ihn zu verwerten. Brünnhilde erhält ihn, ohne ihn zu verstehen, und will ihn aus Liebe bewahren, die ihn dann aus Liebe opfern muß. In Siegfrieds Kopf schaltet er die Logik aus. Denn, während der Wirkung des Verlegenheitstrankes müßte sich Siegfried sagen, daß er eigentlich zwei Ringe besitzen sollte: den einen, den er Fafner nahm, den zweiten,

den er als Gunther Brünnhilde nahm. Er merkt es nicht und hätte sonst alle Tragik abwenden können, die Sage und das Drama zugleich zerstört. Noch einmal kommt er in diese Verlegenheit. Die Rheintöchter bitten ihn um den Ring, er will ihn nicht geben. Dann will er, und nun wollen sie nicht, damit die Sage und das Drama erfüllet werde. So kommt er in sophistische Überlegungen, die ihm gar nicht anstehen und auch durch die Geste mit dem Erdkloß nicht beseitigt werden. Er verklausuliert sich. In Siegfrieds Tod noch mehr als in der Götterdämmerung, und im Buchtext noch mehr als im komponierten Text, da er dort noch eine lebhaftere Erinnerung an sein Selbstbestimmungsrecht hat, das ihm hier immer mehr geraubt wird, um ihn der Macht des philosophischen Gedankens desto sicherer auszuliefern. Dieser Gedanke war mehr der Ring, als daß der Ring der Gedanke war.

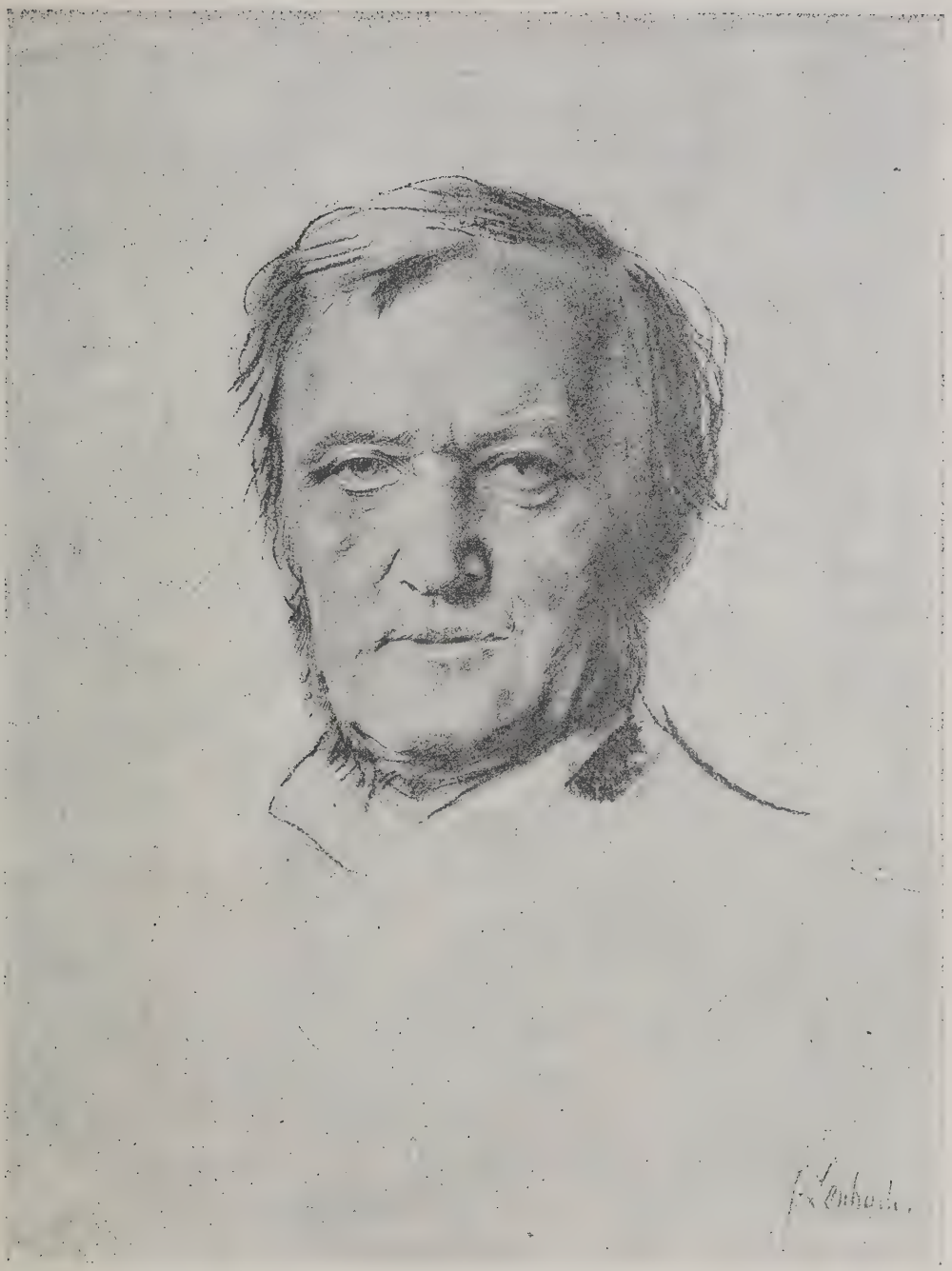
Aber noch andere Nöte des Zusammenhangs ergaben sich. Es stellte sich das Bedürfnis heraus, in dem einen Drama die Fäden des anderen zu sammeln, und ganze Szenen mußten sich damit belasten, die große Aussprache Wotans zu Brünnhilde, die Rekapitulation des Wanderers vor Mime, die Gespräche der Nornen, die über das Wesen der Weltesche und über Loges weiteres Schicksal nachzutragen haben. Die Sinnlichkeit geriet hier in Gefahr vor dem zyklischen Gewissen, und die Musik hatte schweren Stand. Aber die Musik wagte nicht daran zu tasten. Sie hat nur an zwei Stellen anderer Art das literarische Drama in ihrem Sinne beeinflußt und geändert. Sie nahm den großen Auseinandersetzungen Frickas mit Wotan ein erhebliches Stück von gedanklichen Erörterungen fort und, nach mehreren Versuchen, Brünnhildes Schlußgesang metaphysischer zu gestalten (einmal auch mit dem Gedanken der Wiedergeburt) entschied sie sich für die jetzt komponierte Fassung, die die ursprüngliche ausführliche Moralphilosophie in das einfache Bekenntnis der mächtigen Liebe, die über die lieblose Macht siegt, reduziert.

So ist es gekommen, daß der Grundgedanke dieser Tetralogie, Liebe gegen Macht, so groß und wahrhaftig er ist, infolge des Bedürfnisses, die auseinander gewachsene Arbeit zu verinnerlichen, sich oft zwangvoll dem Drama und der Sage auferlegt hat. Er kam aus musikalischem Empfinden, aber er mußte vielfach ein Gedanke bleiben, der in das Drama so schwer aufging, daß er dieses von der Musik weg, statt ihr zuzuführen drohte. Dies ist die Tragik der Arbeit. Dies erklärt ihre Unstimmigkeiten und ihre Mängel, die wir so oft gefühlt haben, ohne uns ihrer klar bewußt werden zu können. Wagner war jetzt in Gefahr, aus einer tief musikalischen Einstellung seiner Seele schließlich abstrakter zu werden, als es eben dies Drama ver-

trug, das zur Musik drängte. Seine künstlerische „Unwillkür" rettete ihn vor den Konsequenzen. Die Musik begann zu arbeiten und hat sich ein redlich Teil zurückerobert. Hier ein Stück weniger, dort ein Stück mehr. Das ist das künstlerische Mosaik dieses gewaltigen Werkes.

Diese stille Erwartung der Musik, so neu und unerhört sie sein mußte, lebt nur für den Kenner musikalischer Hintergründe, musikalischer Zentren und Ausstrahlungen schon in den Worten des Dramas. Als es Wagner das erstemal vorlas, wie wenigen außer ihm mag sie in den Sinnen geklungen haben? Fühlten sie den Unterschied der Literatur, die in sich selbst besteht, und dieser dramatischen Gesten, die nach etwas noch Unerfülltem griffen? Wenige Jahre nachher erschienen Hebbels Nibelungen und boten das beste Gegenspiel, das sich denken läßt. Sie dramatisierten das ganze Nibelungenlied und brachten es auf einen bewußt christlichen Ausgang. Sie türmten ungeordnet Nibelungenhort, Alberich, den Wurm vor Brünnhilde in einem Haufen unverstandener Sagenmotive. Sie motivierten dafür die Personen durch Charaktere und begründeten Siegfrieds nicht sichtbaren Betrug in einer gewissen Derbheit seines unüberlegten Wesens. Alles Begriffliche trat scharf hervor, dieses Dickicht der Begriffe, diese Baumrinde von Charakteren, die Hebbels Gestalten haben. Hier stand eine Intelligenz, die die Überlieferung von Literatur einheizte, ohne sie zu wärmen, gegen die tiefe und jenseitige Ausdehnung der Horizonte bei Wagner, dessen Pathos nur der Abglanz einer sehr warmen musikalischen Erregbarkeit war. Der Verstand in das Drama projiziert ergibt Dialektik, die Musik ergibt Geste. Hebbel schuf so wenig Menschen wie Wagner. Aber jener, weil er vorgezeichnete Handlungen nur mit reflexiver Psychologie füllte, dieser weil er eine reflexive Psychologie in vorgezeichnete Handlungen auszugestalten unternahm. Jener war fertig, dieser noch nicht. Er durfte mit der mythischen Kraft der Musik zurücknehmen, was er im Drama zu viel getan hatte. Es waren die bestellten Extreme der beiden Künste, der Literatur und der Oper, die zwischen Kopf und Herz hin und her gehen und in auserlesenen Fällen eine wundervolle Mitte finden.

Begeben wir uns im einzelnen auf das große Schlachtfeld der Künste und Gedanken, die der Nibelungenring einen will, so leidet das Rheingold zweifellos am meisten durch vorgeschobene Abstraktheiten, als Vorspiel ohne rechten Zwang und notwendige Aussicht, dichterisch wie musikalisch etwas leer, tastend und zaghaft. Die Musik, der „Teil, der anfangs alles war", ist das Ende noch nicht wieder geworden. Aus den musikalischen Untergründen von Eddalandschaften sollen Personen leibhaftig werden, die nicht mehr Edda und noch nicht Mensch sind, so schwer zu begreifen,



Lenbach: Wagner

wie dieser gute schwache Wotan und der Weltengeist, der zur Wala hinabsteigt, die Walküren zu zeugen, eine und dieselbe Figur sein kann. Vergangenes und Zukünftiges rückt unsicher aneinander. Die Formel der Rheintöchter, des Alberichfluchs, der Logeerzählung, der Schmiede, der Erda,

des Gewitters, des Regenbogens, die Formeln balancierender Ober- und Unterwelten sind nicht ohne Tradition der Operngeschichte. Aber doch ist schüchterner, jungfräulicher Boden der neuen Opernszene, aus der die Differenzierung der beiden Riesen in einen idealen und einen realen Menschen, oder Freias blitzender Blick aus dem Goldstapel oder Loges schweifende Unwillkür „wer weiß, was ich tu" wie plötzlicher ferner Märchenglanz hervorleuchten. Naturgewalten versuchen zu singen, aber sie sind eigentlich zu stark zum Präludieren und flüchten sich darum in den Gedanken.

Ganz anders die Walküre. Hier fand Wagner menschlichen Boden. Siegmunds und Sieglindes Liebe, Hundings finsterer Haß, Brünnhildes Todesverkündigung und ihr schönes, herzliches Schwanken um das Schicksal Siegmunds, der aufgeregte Haufen der Walküren, die Bestrafung der Brünnhilde, der Feuerzauber, das ergab eine wundervolle Einheit musikalischer und dramatischer Innerlichkeit. Der dritte Akt mußte etwas mit operntypischem Material belastet werden. Der zweite litt an Wotans Philosophie sowohl wie an ihren Folgen, die ein unmusikalisches Gegensichselbsthandeln im Kampfe Siegmunds und Hundings erzwangen. Im ersten Akt aber war völlige Reinheit, er wurde darin die glücklichste Schöpfung Wagners, daß er auf neuem Boden der Opernszene, in ergänzendem Fluß des Dramas und der Musik, von keiner Gedanklichkeit behindert, sich selbst kongruent bleibt. Nie wieder hat sich das so getroffen, wie in diesem menschlichen Winkel des sonst so inkongruenten übermenschlich großen Nibelungendramas.

Ungleicher wieder fällt Siegfried aus. So reizend seine ersten Szenen mit Mime sind, die neue Gegenüberstellung seines frischen deutschen Wesens (es ist der höchste Auswuchs des romantischen Jägertyps) und der berechneten Zwergigkeit, des Nichtfürchtens und des Fürchtenmüssens, der Schwertschmiede und der Giftküche, so verlegen ist ihre letzte Szene, die nicht gelungene Ironie des Mordenwollenden und des Mordenmüssenden. So abstrakt alle Wandererszenen bleiben mit Mime, mit Alberich und Fafner, mit Siegfried, so seelisch beschwingt ist das schöne Waldreich Siegfrieds, das aus Musik geboren ist, frei jeder Opernhaftigkeit innerhalb einer doch bewährten und fast typischen Situation. Und so wundervoll aus Musik empfunden und in Musik sprechend Siegfrieds Erwecken der Brünnhilde ist, so literarisch bleibt ihre Liebe, die aus einsam tönenden Wesen eine unmögliche Zweisamkeit herstellen will. Aber so unmöglich diese Zweisamkeit wieder ist, so unerhört gewaltig und neu strömte die Musik, die sich auf sie niederstürzte, gänzlich inkongruent, subjektiv, genial und über die

alte Oper hinweg fast schon wieder neue Oper. An dieser Stelle war der Text liegen geblieben, die Musik aber nach der langen Unterbrechung aus ganz anderen Tiefen hervorgesprudelt.

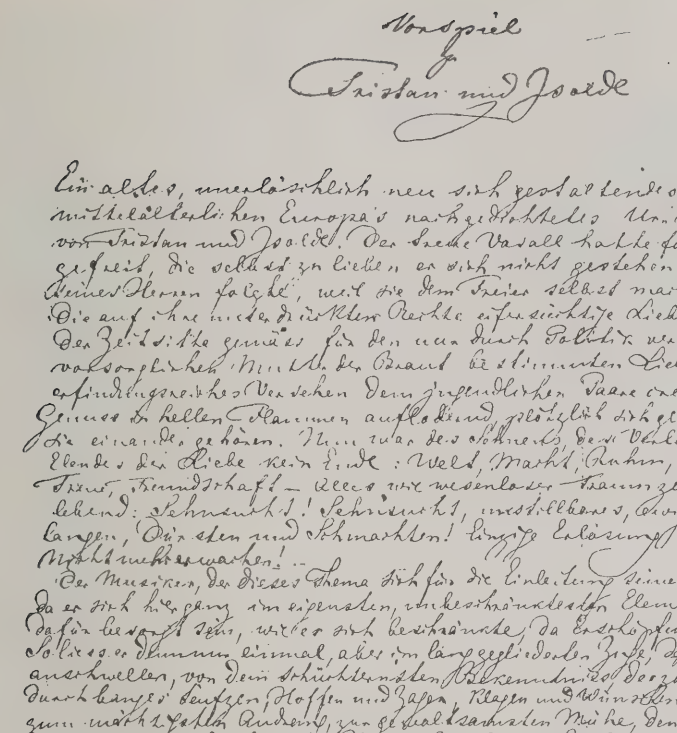
Das meiste litt die Götterdämmerung am Dichterischen, an der Gedrängtheit ihrer Vorszenen, an der Plötzlichkeit des schnellstens aufgerollten Gibichungendramas, an allen Verzögerungen durch Waltraute und Alberich, die die Fäden des Dramas hochhalten müssen, an der Seelenlosigkeit der Zaubertränke, an der Unmöglichkeit der Meineidszene, die der alten Oper ein willkommenes Ensemblematerial gegeben hätte, aber die neue psychologische Oper in musikalische Schwierigkeiten bringen muß. Die Mannenchöre mit Hagen (der Unmensch ist hier der einzige Mensch) ragen aus dieser Verwirrung hervor, wie zugestandene Opernreste, echt und stark in ihrer Ironie. Und zur Oper, als wie zur einzigen Rettung aus all den Gegenwirkungen von Gedanke, Sage, Drama und Musik, kehrt billig der letzte Akt zurück: Jagd, Rheintöchter, Trinken, Erzählung, Tod, Trauerzug und große Soloszene der sich opfernden Heldin unter gewaltigem Dekorationseinsturz — es war ein altes, gutes technisches Gerüst, das sich nur mit den Motiven und Erinnerungen der vergangenen viertägigen Tragödie zu füllen hatte. Jetzt fanden sie für eine freie und dankbare musikalische Ausbreitung endlich Zeit und Boden. Jetzt fühlten auch sie, die viel Gequälten und Geopferten, Heiligen und Verfluchten etwas wie eine eigene Erlösung. Das ist die resignierte Schönheit des dritten Akts Götterdämmerung.

Unterdessen hatte die Musik zwei große Triumphe erstritten, im Tristan gegen den Gedanken, in den Meistersingern gegen den Operntyp.

Der Gedanke des Tristan, die endliche Liebesvereinigung im Tode, der Haß gegen den scheidenden Tag, die Sehnsucht nach der verbindenden Nacht, dieser Novalishymnus lebte in der Musik. Es ist der ausgesprochene Protest des Irrationellen gegen die Wirklichkeit, die Auflösung des irdisch Unaufgelösten durch den Himmel der Musik, aus dem einst Lohengrin zuerst zur Erde stieg. Wie konnte das Drama werden? Es war ein Gefühl, schopenhauersch vertieft, aber Genuß und Religion des Pessimismus, wie sie nur die Musik, die unendlich versinkende, auf dem Grunde aller Dinge finden konnte. Ein Gefühl, das Symphonie werden konnte, wo fand es seine Bühne? Es ersah sich Tristan und Isolde zu Trägern. Es hätte kaum einen Marke gebraucht, der nun allerlei reden muß, was er sonst verschwiegen hätte. Es hätte kaum den Liebestrank, die Jagd, Brangäne und Kurwenal, den Hirten und die Schiffe gebraucht, nun mußten sie für die Bühne erstehen und taten das Äußerste, sich aus jedem Opernhaften zu verfeinern,

zu vergeistigen. Es mußten Akte werden und Vorgänge, wenn auch nur ein Hauch davon. Alles ward vereinfacht, die Vergangenheit der Tantrisepisode als einziger Faden herübergenommen, fast schon zu viel. Die Tragik der Geschehnisse, wenn sie sichtbar wird, bekommt dies Übereilte, das den dritten Akt verwirrt. Melot, der Nebensächliche, wird der geheime Vermittler der Tragik. Er reizt Tristan zum Zug nach Irland, er vollführt den Verrat, er bringt den Tod, erbittert Kurwenal, häuft die Leichen. Er ist der bestellte, dumme, mit keiner Musik belohnte Regisseur des notwendigen Dramas. Aber Tristan und Isolde, die sich ewig lieben und ewig lieben werden, wissen von alledem nichts, denn sie leben in Musik, auf Fragen wissen sie nichts zu antworten, auf Motive der Handlung gehen sie nicht ein, sie lassen schweigend Töne sprechen, und sprechen sie Worte, ist es der Gedanke. So ist es geschehen, daß hier ein Werk entstand, dessen Inhalt ein Gedanke, dessen Drama ein Schimmer von Realitäten, dessen Wesen einzig die Musik war. Der Gedanke bleibt in der Luft, nimmt man ihn für sich; das Drama strauchelt, nimmt man es als Handlung; aber die Musik ward eine der größten Offenbarungen, die es auf dieser armen Erde gegeben hat. Hier ist es Wahrheit geworden, daß sie sich Sage, Philosophie, Drama unterworfen hat, die ihre Schatten werden. Aber noch im Tode lächelt sie der Widersprüche aller derer, die diese Schatten für Körper nehmen. Ob es geht? Das weiß sie nicht, das kann sie dir nicht sagen. Fragt Melot.

Spielen die Träger der Handlung im Tristan nur eine expositive Rolle für das Gefühl, so sind sie in den Meistersingern von Nürnberg, ohne jede metaphysische und mythologische Verpflichtung, selbst die Motoren des Dramas. Dafür ist der Tristan innerlich zentral, und die Meistersinger haben ganz eine äußere Substanz wie irgendeine Oper. Ihr Inhalt, der Sieg der adligen Freiheit über die bürgerliche Zunft, zumal er sich auf dem Felde der Musik selbst abspielt, ergab ebensosehr eine feste Handlung wie eine innere tendenziöse Beteiligung. Der Kern dieser Beziehungen wurde darum das Plastischste, was Wagners dichterische Phantasie geschaffen hat. Hans Sachs ist im ersten Entwurf noch kühle historische Person, unterdessen hat er Eva lieben gelernt und mit dem Weib die Einbildungskraft und den Zwang des Lenzes und die Seele der Gesetze und alles Wesen der Kunst als Schöpfung — so wird er reif, wohlwollend, herzlich und dankbar für alles Alte und Neue, auch vornehm und klug genug, seine Liebe zu Eva als ein stilles Motiv seiner Beseelung zurückzubehalten. Kurz, er wurde ein Mensch, wie ihn Wagner nicht wieder fand. Ein ganz konkretes und sinnliches Bild jener großen Liebe, die er sich in der Welt ersah und ersuchte. Nicht so gut erging es seinen Dramengenossen, die weniger erlebt als kon-



Erklärung des Tristan. Von Wagner für Mathilde Wesendonck geschrieben

struiert wurden. Vater Pogner mag ihm noch zur Seite stehen, in der Milde und Schönheit jener unausgesprochenen dumpfen Regungen, die das Neue fühlen, ohne es zu verstehen. Aber Eva bleibt ein wenig in der Mitte stecken, und Walther hat sicherlich den Tenor nicht ganz überwunden. David und Lene (der Johannischor spricht von der „alten Jumbfer"!) sind atavistisch. Beckmesser ist Produkt eines trockenen literarischen Witzes. Wagner meinte, das sei alles aus dem Innersten von Hans Sachs angesehen. Das glaube ich nicht, er selbst hat sich wohl entwickelt, aber seine Umgebung ist stehen geblieben — in der langen Frist der Jahre, die über dieses Werk dahingingen.

Denn in die Meistersinger ragt der gesamte Apparat der alten Oper hinein, die von Anfang bis zu Ende die äußere Form bestimmte. Die Kirche,

die Preisehe der Eva, Lehrbuben, Förmlichkeiten der Freiung, die Probelieder, die Finalebildung, die Spottchöre, das Schusterlied, der Rachedurst, das Ständchen, Verkleidungen, Prügeleien und Nachtwächter, der Monolog des Baritons, die Komposition von Liedern, die sich langsam verändern, die Pantomime des Geprügelten und die der Liebenden, das Quintett, der Aufzug der Gewerke, Tanz, Liedparodie, Preislied, Krönung und mahnender Epilog mit allem Jubel und allen Chören — kaum erkennen wir noch unter der ungeheuren neuen Gewalt der Musik diese Schemata, die nicht anders als im Tannhäuser zu einer Oper zusammengesetzt wurden und doch so ganz verwandelt erscheinen, richtige typische Opernszenen und doch ein ganz eigenes Bekenntnis einer deutschen Künstlerseele. Wagner hat das Drama mit vielen Details der Handlung, mit Motivierungen und Tatsächlichkeiten ausgestattet, die einem rein literarischen Gewissen entspringen. Er hat ebenso eine Fülle ästhetischer und historischer Sentenzen hineingeschüttet, die Lehre der alten Verse und Weisen, die Bedeutung der Regeln, die schöne Weisheit von der Wahrtraumdeuterei aller Poesie und eine tiefe deutsche Auffassung von der Kultur echter Volkskunst, wichtige Bekenntnisse, die seinem philosophischen Gewissen entspringen. Aber die Dankbarkeit der alten Oper ist geblieben. Was etwa überwucherte, hat die Musik in einer sehr geschickten Deckung zu schützen gewußt. Diese Musik war so sehr Kraft, wie der Text Tradition war, so sehr Genie, wie er Typ war, so sehr letzte Einbildungskraft, wie er Konstruktion war. Die Meistersinger sind nicht aus Musik geboren wie der Tristan, sondern sie sind komponiert. Sie geben in Drama, Technik und Wohlgefallen der alten Oper, was ihr einst gehörte, zurück. Ihr Triumph ist um so ewiger, als über dieser konventionellen Grundlage einzig und allein durch die musikalische Erfindung ein Werk geschaffen wurde, das der Baum von Jahrhunderten geworden ist, mehr als alle Welteschen Wotans.

Der Parsifal war nicht nur das Schlußwort, sondern er ist es. Es ist die Auseinandersetzung mit Wagners ganzer Vergangenheit im Symbol der leidenden Menschen, die durch das reine und naive Wissen errettet werden. Dabei ist das Dramatische, Gedankliche und Musikalische, Konvention und Innerlichkeit einander so genähert, daß wieder ein Gleichmaß der Kräfte erreicht wird wie einst in alten Zeiten. Tannhäuser ist freilich indessen durch Wotan und Tristan zu dem isolierten Amfortas hindurchgegangen, Lohengrin durch Siegfried zu seinem Vater Parsifal hinaufgestiegen, Daland durch Kurwenal zum Gurnemanz geworden und Elisabeth und Venus haben sich in Kundry vereinigt, aber sie haben doch ihre Vergangenheit nicht ganz vergessen und an wirksamen Kontrasten und Erfahrungen im

Milieu manches mit herübergebracht, was den abstrakten Gedanken der Erlösung durch Mitleid bühnenmäßig trösten und seiner musikalischen Herkunft dankbar zurückgeben kann. Lust und Religion, Liebe und Erlösung, Selbstisches und Knechtisches, Heldisches und Intrigantes, Leiden und Verstehen, sinnliche Liebe und himmlische Liebe, Wald, Tiere, Schlafen, Tod und Wunder — was immer die Angel seiner Welten war, es ist hier noch einmal zu einer weihevollen Synthese vereinigt. Die Tituralchöre singen in strophischen Wechseln, wie einst die Walküren hatten singen sollen, Parsifal, der einst hatte den wunden Tristan besuchen sollen, hat nun das schöne Schweigen von ihm gelernt, Kundry schläft, wie einst Wala schlief, weil sie nichts mehr lenken kann. Denn Kundry leidet an dieser Synthese am meisten. Da sie den Heiland einst verlachte, ist ihr die furchtbare Strafe geworden, den Frommen und den Teufeln zugleich zu dienen. Mit dem entmannten Teufel Klingsor wird sie eher fertig, da er nicht Fleisch und Blut ist. Auch mit den Gralsrittern, da sie es ebensowenig sind. Aber mit Wagner selbst gerät sie in den letzten Konflikt, den er zu bestehen hatte. In der Szene mit Parsifal zwingt er sie, eine Dialektik von Liebe und Erlösung zu entwickeln, die sie nicht leisten

München.

Königl. Hof- und National-Theater.

Sonntag den 21. Juni 1868.

Mit aufgehobenem Abonnement.

Zum ersten Male:

Die

Meistersinger von Nürnberg.

Oper in drei Aufzügen von Richard Wagner.

Regie: Herr Dr. Hallwachs.

Personen:

Hans Sachs, Schuster — Herr Betz.
Veit Pogner, Goldschmied — Herr Bausewein.
Kunz Vogelgesang, Kürschner — Herr Heinrich.
Konrad Nachtigall, Spängler — Herr Vogl.
Sixtus Beckmesser, Schreiber — Herr Holzel.
Fritz Kothner, Bäcker — Herr Fischer.
Balthasar Zorn, Zinngießer — Herr Weixlstorfer.
Ulrich Eißlinger, Würzkrämer — Herr Hoppe.
Augustin Moser, Schneider — Herr Poppl.
Hermann Ortel, Seifensieder — Herr Thoma.
Hans Schwarz, Strumpfwirker — Herr Grasser.
Hans Foltz, Kupferschmied — Herr Hayn.
Walther von Stolzing, ein junger Ritter aus Franken — Herr Nachbaur.
David, Sachsens Lehrbube — Herr Schlosser.
Eva, Pogners Tochter — Fräulein Mallinger
Magdalene, Evas Amme — Frau Trey.
Ein Nachtwächter — Herr Ferdinand Lang

Meistersinger

Burger und Frauen aller Zünfte. Gesellen. Lehrbuben. Mädchen. Volk.

Nürnberg.
Um die Mitte des 16. Jahrhunderts

Textbücher sind zu 18 kr. an der Kasse zu haben.

Neue Decorationen:

Im ersten Aufzuge: Das Innere der Katharinenkirche in Nürnberg,
Im zweiten Aufzuge: Straße in Nürnberg,
Im dritten Aufzuge: Erste Decoration: Werkstatte des Hans Sachs,
Zweite Decoration: Freier Wiesenplan bei Nürnberg,

von den K. Hoftheatermalern Herrn Angelo Quaglio und Ehrstian Jank.
vom K. Hoftheatermaler Herrn Heinrich Doll.

Neue Costüme
nach Angabe des k. technischen Direktors Herrn Franz Seitz.

Preise der Plätze:

Eine Loge im I. und II. Rang für 7 Personen 21 fl. — kr.
Ein Logenplatz . . . 3 fl. — kr.
Eine Loge im III. Rang für 7 Personen . 17 fl. 30 kr.
Ein Logenplatz . . . 2 fl. 30 kr.
Eine Loge im IV. Rang für 7 Personen . 14 fl. — kr.
Ein Logenplatz . . . 2 fl. — kr.
Ein Balconsitz . . . 3 fl. 30 kr.
Ein Parterresitz . . . 3 fl. — kr.
Parterre . . . 1 fl. — kr.
Galerie . . . — fl. 30 kr.

Die Kasse wird um fünf Uhr geöffnet.

Anfang um 6 Uhr, Ende um halb elf Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben und wird ohne Kassenbillet Niemand eingelassen.

Auf die gefälligen Bestellungen der verehrlichen Abonnenten wird bis Sonntag den 21. Juni Vormittags 10 Uhr gewartet, dann aber über die nicht bestellten Logen und Plätze anderweitig verfügt.

Beurlaubt: Frau Vossart.

Repertoire:

Montag den 22. Juni: (Im K. Hof- und National-Theater) Minister und Seidenhändler, Lustspiel von Scribe, übersetzt von Heinrich Marr. (Graf von Nangau — Herr Marr, Oberregisseur des Thaliatheaters in Hamburg, als letzte Gastrolle.)
Dienstag den 23. " : (Im K. Residenz-Theater) Minna von Barnhelm, Lustspiel von Lessing.
Mittwoch den 24. " : (Im K. Hof- und National-Theater) Zum ersten Male wiederholt: Die Meistersinger. Oper von Richard Wagner.
Donnerstag den 25. " : (Im K. Hof- und National-Theater) Neu einstudirt: Die Einfalt vom Lande, Lustspiel von Töpfer.
Freitag den 26. " : (Im K. Hof- und National-Theater) König Heinrich IV., zweiter Theil, Schauspiel von Shakspeare.
Sonntag den 28. " : (Im K. Hof- und National-Theater) Die Meistersinger, Oper von Richard Wagner.

Der einzelne Zettel kostet 2 kr.

Kgl. Hofbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

Zettel der Uraufführung der Meistersinger

kann. Der Gedanke krampft sich, Szene zu werden. Liebe soll Erlösung, Erlösung Liebe hervorrufen, sie haken sich ineinander ein, wenden sich um, betrügen sich: damit einzig Parsifal an der sinnlichen Liebe die himmlische lerne und Wagners Leben erfülle. Doch Kundry hat es anders beschlossen. Sie ist die Oper und rächt sich an allen Begriffen. Von Skizze zu Skizze zwingt sie Wagner mehr, ihr zu glauben. Sie führt ihm die großen Gralschöre und Tempelgesänge vor, sie schafft ihm die reizenden und verführerischen Blumenmädchen, dekorative Pracht und alle Sinnlichkeit der Religion und der Hölle und läßt ihn ein dramatisches Oratorium schreiben, das sich schämt, sich Oper zu nennen und dennoch ihr alle guten Wirkungen wiedererstattet, die sie in Zeiten der Antithese glaubte verlieren zu müssen. Kundry ist die Oper, die Synthese des Unmöglichen, die Dienerin der Heiligen und der Sünder, gezwungene Darstellerin begrifflich dialektischer Auseinandersetzungen von Liebe und Erlösung, dagegen wahrhaft erlöst durch die reine Torheit der schönen Musik, die Parsifal am Karfreitag begleitet. Man nennt Parsifal ein Genie, weil er im Erblicken der Zusammenhänge, unbefangen und unbeirrt, dem Leidenden das Heil bringt, also ein Tatmensch wird. Aber schon Lohengrin hatte auf die Tat verzichtet, Tristan hatte die vorübergehende Sehnsucht nach dem Leben, die er im ersten Entwurf noch empfand, dann vollkommen aufgegeben, Walther selbst hatte seinen Tatendrang in Musik umsetzen müssen, Wotan und Siegfried waren in einer Symphonie des Pessimismus gestorben, und auch Parsifal ist niemals ein positiver Tatmensch geworden in der Umgebung von Symbolen, in die er hineingerät. Sein Sieg ist die Passivität. Diese Passivität, das rhythmische Aufgehen in den Dingen an sich, ist die Tugend, durch die die Musik die Oper befreit. Das ist die „Tat" der Musik, von der Parsifal jedesmal, wenn er den mystischen Gral enthüllt, gegen alle Nietzscheaner, die die musikalische Weltanschauung der Kontemplation nicht begreifen, zu singen hat. Freilich: der reine Tor selbst hat keine Ahnung, daß er zu dieser Mission berufen war.

Die Waffe ist wiedergekehrt, sie schloß die Wunde, die sie schlug, sie endete das Leiden der Künste, den furchtbaren Kampf aller Begriffe und Töne, Überlieferungen und Revolutionen, dramatischer Notwendigkeiten und tiefster innerer Erlebnisse, sie führte sie veredelt in ihren Kreis zurück. Es ist die Religion der Oper, nicht viel mehr. Und Kundry, die Oper, stirbt in diesem heiligsten Augenblick.

Es war das Blut der Opern Wagners, das wir geschaut haben, sein Leiden und sein Lieben, seine Kraft und seinen Kreislauf. Nun erst ist es uns vergönnt, in diesem Kreise zu bleiben und den Körper der Kunst zu bewundern, den es ernährt: die Verse, den Gesang, das Orchester, die Musik.

So unvergleichlich schöpferisch die Sprache seiner Musik wurde, so schwankend ist die seiner Worte. Sie sind dem Einflusse der maßgebenden Musik am fernsten gerückt, und also am unbestimmtesten. Die Verse des Rienzi halten sich auf einem anständigen Niveau, nichts als ein Kleid für Musikwirkungen. Im Fliegenden Holländer tritt die Methode kurzer Ausrufungen schon bewußter hervor, als Druck von Musik, die Balladentexte und Liedverse des Steuermanns, der Senta, der Spinnerinnen, der Wechselchöre haben eine scharfe volkstümliche Wendung. Der Reim ist willkürlich und unbeständig. Dieselbe Willkür im Tannhäuser, dessen Verse leicht wolframig bieder und bedichtet sind, am kernigsten noch in den Altertümlichkeiten der Pilgerchöre und des Elisabethgebets. Im Lohengrin ist eine Art Schichtwechsel. Bis zur Schwanankunft ist wenig Reim, dann fast alles, außer der Szene Telramund-Ortrud, die nur in der Ehrenarie und im Duett Reime hat. Ortruds Zauberformel ist nicht gereimt, die Verschwörung ist gereimt, auch das zweite Finale ist gereimt. Darin ist erst recht kein System zu erkennen. Wagner hatte sich nicht klargemacht, daß der Reim außer im Strophischen der Musik nichts gibt, sondern eine zweite Musik der Sprache ist, die inkongruent wird zu der Komposition. Und daß, wenn man ihn anwendet, man ihn systematisch zu bringen hat, im Lyrischen mehr als im Dramatischen. Das Maß wechselt wie gewöhnlich, vor weiblichen Reimen ist keine Scheu, das Jambische herrscht vor, das Trochäische mehr im Jubelnden. Die Sprache ist oft seicht, oft stockig, alles ist noch Konvention und Libretto, viel mehr, als man nach der musikalischen Entwicklung von Lohengrin denken sollte.

Ein völliger Bruch geschieht im Ring. Nach alten literarischen Mustern wird der Stabreim eingeführt, in freien wechselnden Maßen. Der Stabreim gewinnt, was er an künstlichem Archaismus verliert, durch die musikalische Bedeutung, er geht nicht wie der Endreim verloren, sondern er akzentuiert zusammengehörende Worte. Zudem gibt er den germanischen Charakter. Aber ihn nachzuahmen, noch einmal, nachdem er selbst schon nachgeahmt hat, ist gefährlich. Vielleicht drückt er auch auf die Worte, die oft bei pathetischer Lyrik und gezwungener Komik dick und verquollen werden. Steht die Kraft der Sprache ungezwungen und stählern zutage, so bewundert man Wendungen von einer Konzentration, die das Muster von Musiksprache scheinen. „Heut hast du's erlebt." „Was noch nie sich traf, danach trachtet mein Sinn." „Wehre dem Kuß des verworfenen Weibes nicht." „Mir leuchtete Wotans Auge." „Ich lieg und besitze, laß mich schlafen." „Sterben die Menschenmütter an ihren Söhnen alle dahin?" Die Siegfried-

dichtung ist die Höhe dieser neuen Sprache, die die erste war, welche überhaupt die Musik aus sich und für sich geschaffen hat. Im scharfen Schnitt der Empfindung, des Bildes, des Klangwertes findet sie ihre Prägung, konstruktiv nicht zu verwickelt, vom Begriff ins Gefühl gehoben, in einer gewissen symbolischen Gültigkeit.

Die Sprache des Tristan offenbart sich sofort als Schatten (nicht Geburt) der Musik. Die Erfindsamkeit in der Sprache des wogenden Gefühls und der Ahnungen, die Nietzsche an Wagner rühmte, bewährt sich hier am ehesten. Das Wort ist oft nur die schmale Stütze des Begriffs, wie dieser die des Gefühls ist. Der Gedanke fällt in eine kurze Lyrik herab. Die Gewaltsamkeiten der Tag- und Nachtphilosophie ergänzen sich durch eine üppigere Malerei und durch Korresponsionen im Stile klassischer Texte. Je mehr sich das Wort in Musik auflöst, desto hauchiger wird seine Substanz, desto wallender sein Rhythmus. Oft drängt es sich devisenhaft. Das Trochäische tritt hervor. Ein seltener Stabreim, viel Endreim, auch Assonanzen — wieder herrscht darin die Unbestimmtheit der Wahl innerhalb der absichtlichen Unbestimmtheit der Maße.

Die Meistersinger haben durchgeführten Reim, eine meist klare und vollendete Sprache, die in Walthers Liedern aus Stil den Renaissanceschwulst annimmt. Wagner gibt also das Prinzip einer besonderen Musiksprache, sei sie gehämmert oder nur gegossen, wieder auf. Die poetische Selbständigkeit des Dramas will sich ihre Haltung bewahren.

Der Parsifal schließlich kehrt zum Anfang zurück. Er hat den teilweisen Reim. Seine Sprache ist gepolstert von Abstraktionen, Begriffsverdickungen, auch auf Sprungfedern der Empfindung.

Das Resultat dieser Reihe ist: die Sprache hat sich nicht endgültig von der Musik bilden lassen, nach vorübergehenden individuellen Versuchen ist sie in eine Gleichgültigkeit zurückgefallen, die den Verzicht bedeutet, zwischen dem Wort und dem Ton eine Regelung des Verhältnisses herzustellen. Stilfarbe, wie in den Holländer- und Waltherliedern ist Laune. Der Parsifal leiht sie sich nicht einmal von den Psalmen. Nichts ist festzustellen. Die Meistersinger haben die reifste Sprache, aber ohne Wirkung der Musik. Tristan hat die musikalischste, aber ohne Substanz. Der Ring hat die Substanz, aber Gewaltsamkeiten. Der Parsifal ist das letzte, aber das schwächlichste. Alliteration ist musikalisch, aber nicht zu wiederholen. Reim ist nicht musikalisch, aber wiederholt sich immer. Das freie, beliebige, nicht vorn und nicht hinten gereimte, natürliche, biegsame und gefühlsstarke, klangvolle, bildscharfe Maß ist das Wahre und Bleibende für Musik: es findet sich nirgends.

Sobald wir die Frage umgekehrt legen, von der Musik gegen die Sprache, läßt sich die Anatomie geschlossener beobachten. Bis zum Lohengrin kann man kaum sagen, daß die Sprache, außer daß sie ihr strophisches Schema auch unwillkürlich auf die Gesangzeilen überträgt, die Musik irgendwie bestimmt. Die starre, rein formale Arie löst sich wohl in einen freieren Gesang allmählich aus, aber die Herrschaft der musikalischen Linie ist doch noch unbestritten, von alters her lockerer in gewissen rezitativischen Partien, die auch ganze Szenen, wie Telramund-Ortrud oder die Tannhäusererzählung, der modernen Deklamation näherbringen. In der Erzählung Lohengrins kann man noch beobachten, wie die Stimme der vorgezeichneten Melodie ohne viel selbständige Regung folgt.

Im Ring tritt wieder die entschiedene Revolution ein. Das deklamatorische Prinzip wird rücksichtslos verkündet. Wagner stellt folgende Gedankenreihe auf: die bisherige Opernmelodie ist eine instrumental empfundene, aus dem Instrument der menschlichen Kehle. Die Logik führt uns dazu, die Kehle nicht mehr als Instrument von Tönen, sondern ausdrucksvoller Worte zu nehmen, die im Gesang ihre sprachliche Dynamik nicht zerstören, sondern erhöhen sollen. Die Stimme hat also nicht die absolute, sondern die relative Melodie zu singen, die für die äußere Form die innere Wahrheit setzt. Sie bildet sich nicht gegen, nicht mit den Worten, sondern aus den Worten, Phrasen, Sätzen. Im dritten Teil von „Oper und Drama" führt er dies mit allzu großer Ausführlichkeit durch, und er hält die Zeit gekommen für die eigene Melodie der nordischen (er sagt „deutschen") Sprache, die nur auf Wurzelsilben betont, während die romanischen willkürlich betonen. Die romanische Melodie wirft darum ihre Worte in beliebige musikalische Akzente; die deutsche, die auch im Vers ihrem Wurzelgefühl treu bleibt, hat endgültig aus dieser seelischen Rhythmik heraus ihren Ton zu bilden. Sie hat dabei die harmonische Modulation nur nach den Wendungen des Gefühlsganges zu richten, die sie mit jeder Biegung der Tonalität verfolgt, ein Stimmungsgerüst unter dem melodischen Prozeß der Worte. Harmonische Stützen der Melodie können nun nicht mehr andere Stimmen sein, die im Ensemble ihre Selbständigkeit irgendwie doch einbüßen, sondern nur das Orchester, das motivisch den Ablauf der musikalischen Zustände auszudrücken hat. So gibt es keinen Zufall mehr in der Oper, alles ist Logik der Künste. Als Gegenbeispiel gilt Beckmessers Deklamation.

Es war dies eine der größten Entdeckungen in der Oper, weil sie aus dem untermusikalischen Leben unserer Sprache herausgehört war, und ihre

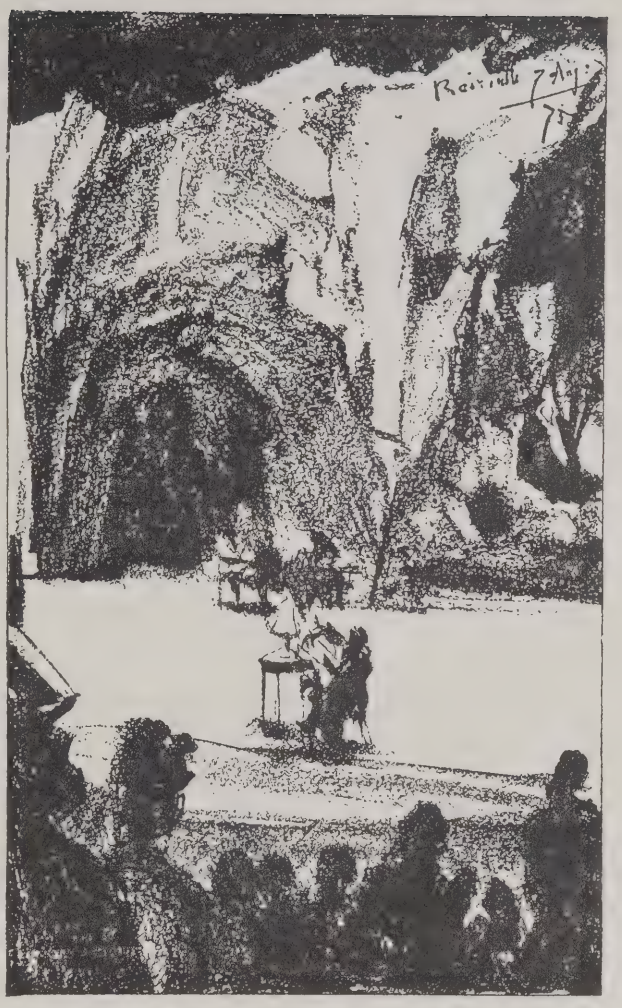
Wahrheit wird noch lange wirksam bleiben. Sie beherrscht vom Ring bis zum Parsifal die meisten Strecken des Gesanges, der innerhalb der physischen Möglichkeiten der Organe alle die vielen Nuancen musiksprachlicher Gattung ausnützt, die früheren Reformatoren der Deklamation verborgen waren, langgehaltene Töne, Isolierung wichtiger Phrasen, Hinüberziehen über gleitende Portamenti, Hinaufwenden letzter Silben, alle die tausend Kurven, Lagerungen, Ausbrüche, Ehrbarkeiten, Heimlichkeiten, Überzeugtheiten und Verrätereien, deren musikalische Bilder in dem ewigen Auf- und Abgleiten unserer gehobenen Sprache liegen, unterschieden nach den Charakteren der Personen.

Aber die Wahrheit der Sprache in der Oper ist eben nur *eine* Wahrheit, der andere Wahrheiten gegenüberstehen, und somit ist die Logik eine Theorie. Die Musik zwingt den Theoretiker, in der Praxis sich selbst zu verleugnen. Sie züchtet im Verborgenen Zugeständnisse, die sowohl die Formlosigkeit als die Einsamkeit als den ewigen Parallelismus der Stimme zum Orchester zu trösten haben, und stellt immer mehr den unlogischen Sinn der Oper wieder her, der der Sieg der Musik ist.

Die natürlichsten Zugeständnisse sind alle Lieder, die sich als solche geben, wie die Meistersinger sie in ganzen Reihen haben. Doch gern kristallisiert sich auch sonst das Liedhafte, wie in Siegmunds Liebessang oder in Siegfrieds Blasebalggesang, unter deutlichen formalen Zwängen, die die Not der Lyrik sind. Die Not der Lyrik ist entschuldigt, wenn Textparallelen wie im zweiten Akt Tristan oder dritten Walküre die Korresponsion strophischer Art nahelegen. Die Not der Lyrik enthüllt dem feinsten Ohr einen leisen, wie zauberhaften Hang zur Liedmelodie, Liedwiederholung durch den ganzen Tristan. Die Not der Lyrik bringt Eva vor Hans Sachs dazu, in eine melodische Phrasenreihe von absoluter Schönheit auszubrechen. Sie verdichtet Gesänge zu melodischen Formeln in der Ironie und dem Auftrag der Isolde, in der Loyalität der Fricka, in der Erziehungslehre Mimes, in der motivischen Sprache des Waldvogels, in allen Schwüren auf Trinkhorn und Lanzenspitze. Sie gestattet bald bei möglichster Selbstständigkeit der einzelnen Stimme größere und immer noch größere Ensembles und verschlingt zuletzt, schon nicht mehr ganz als lyrische, sondern als symphonische Not die Stimme in die thematische Welt des Orchesters. Kurz: es ist Schicksal, daß sich die stehende Musik an der laufenden rächt.

Der Ring zeigt die Wandlung in sich. Die zweite Hälfte der Komposition ist mitunter wie eine Wendung der Praxis gegen die Theorie der ersten. Während die Nibelungen sich durchaus scheuen, einen Chor zu bilden, und Siegfried und Mime auch gesanglich einander aus dem Wege gehen,

entsetzen sich Gunther, Hagen und Brünnhilde nicht mehr vor einer kleinen Terzettepisode, Siegfried singt munter zu den vokalisierenden Rheintöchtern, und er und Brünnhilde geben sich dem schönsten Duett hin und gern dazu her, die Themenbildung des Orchesters als absolute Instrumente zu unterstützen. Gewiß haben alle diese mehr Veranlassung zum Ensemble, aber sie benutzen sie auch ohne jedes Bedenken.



Menzel: Wagner auf der Probe in Bayreuth
Mit Genehmigung von F. A. Bruckmann A.-G. München

Der Tristan hat die ausgeglichenste Deklamation, die in einer wundervollen Lebendigkeit, einig mit der Sprache und doch singende Musik, eine ganz geheimnisvolle Liedmusik, nur selten, und dann mit zartester Vorsicht, die reiche Gelegenheit nutzt, das Ensemble des lyrischen Zwiegesanges zu konstruieren und noch seltener und dann mit einer entzückenden Hingebung in Auseinandersetzungen mit der Symphonie gerät, die durch ihre meist kurzen symbolischen Motive schmiegsamer wird als die der breitgegliederten Motive des Ringes. Wenn Isolde im Liebestod ihren Gesang auf geringe Takte der Herrschaft der absoluten thematischen Musik preisgibt, so tut sie es wie in einer Lösung ihrer Existenz in die Macht der Töne, die der Inhalt dieser Tragödie ist. Hier wird das Wort aufgesaugt.

Das Wort in den Meistersingern ist viel zu bestimmt und bestimmend, um verloren gehen zu dürfen. Es verlangt einen Gesang, der dem Augenblick seinen ganzen Ausdruck gibt. Unter Sachsens Fliederbaum eint er sich so erquickend mit dem Sinn der Sprache und dem des Orchesters wie nur

an wenigen Stellen der Opernliteratur. Im übrigen aber hat er gerade hier viel Gelegenheit, in fester Melodie und im Ensemble seine schönsten Egoismen zu begehen. Im Solo schon gibt es allerlei kleine Opfer des Wortes an die Melodie oder an das Orchester, im Zusammensingen gibt es Verlegenheiten, die bis zu Textwiederholungen führen. Die Oper geniert sich nicht mehr.

Noch weniger im Parsifal, der nicht nur im Ensemble der Musik zugesteht, was sie verteilt, sondern auch schon der Gesangmelodie wieder verlorene Rechte einräumt, sowohl bei den Gralsrittern als bei den Blumenmädchen, oder den Parallelismus des Orchesters nicht aufrechterhält, wie es Kundry im zweiten und Gurnemanz im dritten Akt passiert. Die Wahrheit der Musik wird der Wahrheit des Wortes überall gefährlich, und wenn auch nicht im Stil, so doch in der Richtung blickt das Ende wieder auf seinen Anfang hin.

Das Orchester

Verlegen wir unsern Standpunkt ins Orchester, so scheint es, daß auch die Ouvertüren und Vorspiele von einer rückläufigen Richtung beherrscht werden. Die Rienziouvertüre hat noch die alte äußerliche Sonatenform. Der Fliegende Holländer wird schon durch eine Art symphonischer Dichtung über die dramatischen Themen der Oper eingeleitet, deren Schluß durch die spätere Bearbeitung wirkungsvoll gehoben ist. Der Tannhäuser hat ursprünglich auch eine geschlossene symphonische Form, die den Venusberg in den Pilgerchor rahmt, in der Pariser Bearbeitung aber wird dieser formale Zwang aufgehoben, und der Venusberg der Ouvertüre führt gleich in den der Oper (so daß der Anfang mit dem Pilgerchor sinnlos wird). Lohengrin bricht mit solchen Kontrastanlagen. Er baut im Vorspiel einen Tempel des Grals aus seinem einzigen ausgebreiteten Motiv, das er durch alle Schichten des Orchesters, Streicher, Holzbläser, Blechbläser giebelt, um es in seinen Anfang zurückzuführen. Das Lohengrinvorspiel ist das wundervolle Bekenntnis der Entdeckung dieses neuen Erdteils in der Musik und darum der Extrakt, das symphonische Resultat eines inneren Verhältnisses zu ihr, während die gewohnte Ouvertüre im besten Falle ein Bild des äußeren Verhältnisses gab, das man richtiger nach, statt vor der Oper kennen lernen sollte. Der Nibelungenring geht noch einen Schritt weiter, er verzichtet auf jedes allgemeine Vorwort, inneres wie äußeres, und gibt nur Stimmungsanfänge der Szenen. Selbst das gewaltige metaphysische Bild des kosmischen Werdens, das zu Beginn des Rheingolds aus tiefstem Es Wallen und Wogen

der Welt im allmählichen Auswachsen einer einzigen Tonalität schildert, führt uns nur auf den Grund des Rheins, dessen sinnliches Leben anhebt, indem es das Es des Es-Dur zur Quartsext von As-Dur umschaltet. Der Tristan stellt sich wieder neben den Lohengrin, indem er aus den Motiven der Liebe ein geschlossenes inneres Bekenntnis formt. Die Meistersinger wenden sich noch mehr zurück, indem sie eine richtige Ouvertüre bieten, die mit aller kunstvollen Durcharbeitung doch das Rahmenbild der ganzen Oper hinsetzt. Der Parsifal entschließt sich zu einem Kompromiß in den mosaikartig gereihten Gralsmotiven, die den Kontrast der Leidensmotive aus sich entwickeln, um der Oper selbst ihre Lösung zu überlassen.

Eine ähnliche Reihe läßt sich aus den Einleitungen der dritten Akte feststellen, die Wagner mit besonderer Vorliebe zu größeren symphonischen Gemälden ausgestaltet. Das Vorspiel zum dritten Akt Tannhäuser schildert seinen Romzug, wie das des Parsifal seinen Leidensweg schildert. Lyrischer sind diejenigen des Lohengrin und Tristan, dort die Feststimmung der Vereinigung, hier die Einsamkeit vor dem leeren Meer. Im Ring ist oft noch äußerlich eine Erinnerung an diese symphonischen Akzente geblieben, wenn vor dem dritten Akt Walküre der Walkürenritt sein ausgeführtes Bild findet, vor dem dritten Akt Siegfried Wotans Sturmeswehen, vor dem zweiten Akt Götterdämmerung das grandiose, in Fäusten der Akkorde und Rhythmen geballte Kredo des Nibelungenhasses. Das dritte Vorspiel der Meistersinger breitet sich zu einer Schilderung von Sachsens Innenleben aus, aber es knüpft seine Freuden an seine Sorgen mehr in der koordinierten Form jener Epik als in der Baulichkeit dieser Lyrik.

Doch je mehr wir uns in sein Orchester vertiefen, desto mehr schwindet uns die Vorstellung dieser kreisförmigen Richtung der Anatomie seiner Technik, desto leibhaftiger erfreuen wir uns des blühenden Fleisches der Musik — der Opernkomponist wird ein Symphoniker, ein deutscher Meister des Orchesters, der am liebsten aus diesem Element seiner Kunst empfindet und von ihm aus, so selten er es zugibt, die Einstellung seines Dramas gewinnt. Er liebt die restlose Wahrheit des Ausdrucks, er findet sie nur im Orchester, und dieses diktiert der Bühne ihre Form, nicht mehr umgekehrt. Die Auffassung der Oper, in der jeder sein charakteristischstes Instrument spielt, auch die Stimme das des Sprachgesanges, in der das Orchester nicht mehr begleitet und der Gesang nicht mehr mit den Flötenmelodien wetteifert, ja alles Aufgehen in die Gleichzeitigkeit des Gesamtkunstwerks ist nichts als eine letzte Anwendung der deutschen symphonischen Erziehung auf die Bühne. Was Wagner tat, tat er aus dieser Kraft. Was er Neues fand, fand er von dort. Was er wirkte, wirkte er auf dieser Grundlage. Und

was er als höchstes Gut besaß, die unbegreifliche Macht seiner musikalischen Phantasie, gewann er aus dieser Gnade.

Die Symphonie seines Orchesters bleibt beredt bis in die letzten Tage, einmal schwächer, einmal stärker, aber immer das gleiche im Prinzip, geahnt im Lohengrin, gemildert im Parsifal, verschiedenartig, aber immer gleich bewußt im Ring, im Tristan, in den Meistersingern — nicht nur in den selbständigen Stücken, in jenen Vorspielen und Einleitungen, in allen seinen genial umrissenen Aktanfängen, dem hinreißenden Schwung des rasenden zweiten Walkürenvorspiels, in den Wandelmusiken des Rings und des Parsifal, in Siegfrieds Feuergang, Rheinfahrt, Trauermusik, sondern überall, da sie überall ihre ganze Sprache spricht. Sie wäre an sich, ohne Bühne, ein vollkommener Ablauf aller musikalischen Vorgänge, da sie in sich ihre eigene Bühne hat. Sie gibt alles Agogische und alles Dynamische und alles Thematische, was zum Motiv der Szene, der Person, des Charakters wird. Schon der Lohengrin systematisiert das überkommene Erinnerungsbild zu einem motivischen Gewebe bis in den Gesang hinein, wie es nur dem deutschen symphonischen Gewissen erlaubt war. Die späteren Werke prägen das Leitmotiv zu einem so verbindlichen symphonisch-dramatischen Thema, daß es lieber alle nur denkbaren Wandlungen durchmacht, ehe es der geringsten Zufälligkeit erlaubt, seinen Organismus zu durchbrechen. So groß wird dieser Zwang, daß er mit Wagner vollendet ist. Seine einzige Konsequenz, die darum sein Eigentum bleiben muß.

Die Kombination der Stimmen war eine gegebene, die er nach den freien Forderungen des Dramas ausnützt, wachsam genug, ihre möglichste Schattierung und Farbigkeit durchzuführen. Die Kombination der Instrumente lag in seiner Hand, und schon hier, im Apparat seiner musikalischen Phantasie, regt sich sein schöpferisches Organ wie zu Wundern. Seine Partituren, unbegreiflich fertig aus dem Kopf auf das Papier gebracht, sind Instrumentalwelten geworden.

Der Fliegende Holländer ruft die sonoren Bläser und die erregten Streicher. Tiefe Trompeten und Tuba erhalten große Rollen. Die Pauke übernimmt ein Solo bei Holländers Eintritt. Gegen das hellbläsige Sentamotiv stehen seine dunklen Farben: Pauke und tiefe Streicher vereinigt (wie in der Mitte des Parsifalvorspiels), Bratschen der Vernichtung, unten gehaltene Violinen und Klarinetten. Alles Malerische wird bevorzugt: schlagende Bläserviertel zur Feierlichkeit Sentas, der Tubeneinsatz in der Ballade und die zitternden Gebärden der Celli, die Illustration von Eriks Traum, die Schiffsbewegung in abwechselnden Tremoli der Streicher und Bläser (wie im Tristan), die gespenstisch gestopften Hörner im Walzer der Matrosen

und die Szene der zwei Schiffe, Dialoge der drei Posaunen und Tuba, Streicherschatten und ein Chor von drei Pikkoli auf der Bühne, der in einer Art Luftperspektive des Orchesters die Dämonie der Situation aus weiten Fernen zeichnet.

Fossiles genug bleibt im Holländer und Unvermögendes im Tannhäuser, dessen Phantasie oft über seine Instrumentation hinausgeht. Unwirksam bleibt der Venusberg, außer der feinen Teilung in der Grottenstelle. Freilich in der Pariser Fassung schwillt er von Wirkung. Eine Schar von Bläsern als Bühnenorchester sucht ihre Erscheinung atmosphärischer zu machen. Die Bläser, die Elisabeths Gebet konsequent stützen, erreichen nicht ihren Klang. Noch ist alles Tiefakkordliche besser, die gern isolierten tiefen Streicher ohne Violinen, die Posaunenharmonien Wolframs im letzten Akt. Aber das Neue wird in ungewohnten Emanzipationen erstrebt: Cellokantilenen, schnelle Posaunengänge, Beckenwirbel, Solistentum der Harfe und die Macht von Bläserakkorden, die aus den Streichern liegen bleiben. Alles, was charakterisiert, wird scharf durchgebildet: der Venus kommt die Klarinette zu, der Elisabeth die Oboe, gestopfte Hörner dem Fluch, im Sängerkrieg die Streicher für Wolfram, für Tannhäuser die Bläser und die Trompete für Biterolf. Die Baßklarinette tritt nur beim Elisabethgebet auf und hat den schönen Nachklang in der Melodie Wolframs, der sie mit seinem Blick verfolgt. Die Gruppen der Instrumente sammeln sich schattierend gegeneinander: beim Einzug, im dritten Vorspiel, Oboen wechselnd gegen Streicher im zweiten Vorspiel, alle frommen Bläser gegen die Venustremoli und in farbigster Wandlung der Harmonien durch Streicher, Hörner, Bläser zu Streichern zurück beim Wiedersehen Wolframs und Tannhäusers.

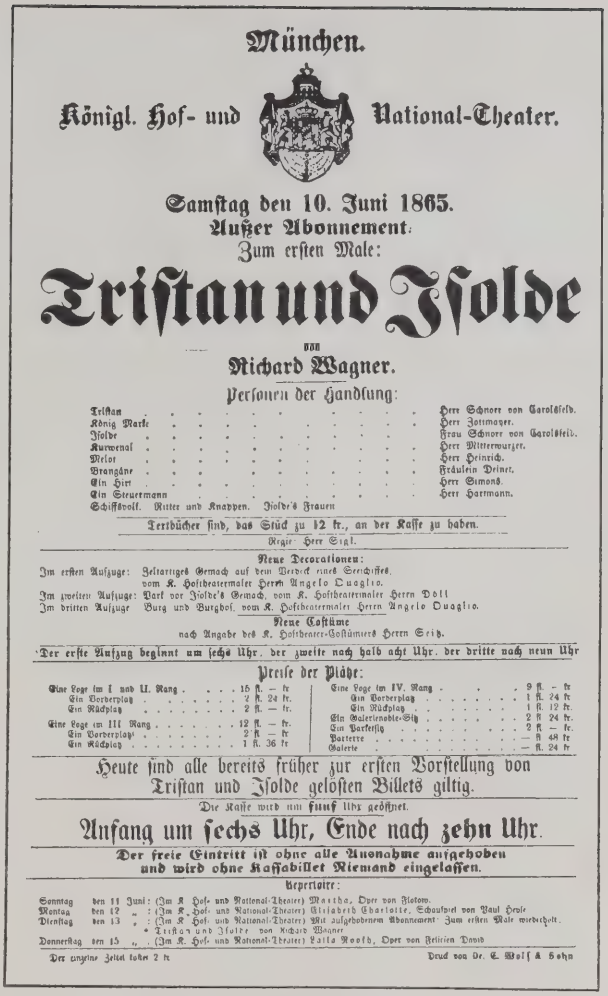
Einen freien Wurf haben die Orchestermassen des Lohengrin, ein souveränes Liegenbleiben und Fortnehmen, ein unbehinderter Stimmenanschluß, schönes Herauswachsen einsamer Soli aus dem Tutti und der Entschluß zu allen Forzati, die das notwendige Forte sofort in ein praktisches Piano wenden. Dazu ein gewaltiges Bühnenorchester. Die Gruppen gehen in Bläsern zu drei, vier Hörner, drei Posaunen und Tuba. Baßklarinette und Englischhorn sind endgültig in den Bestand aufgenommen. Im ersten und dritten Vorspiel operieren die Truppen gegen- und übereinander, im Einzug setzen sie sich klug ab, Blechbläser verbinden sich zu ganzen Nachschlageperioden, im Gebet treten sie als Masse zusammen. Die Holzbläserakkorde in ihrer prinzipiellen neuen Schönheit legen sich raffiniert, bisweilen tiefe Flöte unter hohem Fagott. Der Schwan hat bei der Ankunft Bläser, beim Abschied Streicher. Die Balkonszene verzichtet auf Streicher. Alles vereinzelt sich. Die Posaune beginnt legato zu singen. Die Streicher

teilen sich bis zu den vier Soloviolinen des Vorspiels. Die Bratschen, oft solo musizierend, übernehmen Farben der Ironie und des Verrats. Der Kontrabaß weigert sich nicht mehr zu tremolieren. Die Streicher erfinden neue Füllfiguren. Gedämpfte Bühnentrommeln illustrieren Telramunds Tod. Der Brautchor wird von zarten Fäden alternierender Instrumente koloriert. Holzbläser, Harfe, Trompetentönchen malen den Traum; Trompete, Horn und Pauke die Aufforderung zum Gotteskampf, das tiefe Horn wie die hohen Streicher alle Mystik, gestopfte Hörner und Englischhorn den Zauber. Posaune, Pauke, Trompete, Flöte geben einzelne malerische Akzente von impressionistischer Kraft.

Die Instrumentalwelt des Rings ist zum erstenmal auf die vollkommene Selbständigkeit der Klanggruppen angelegt. Schon für die ersten Violinen sind sechzehn Spieler vorgeschrieben. Oft sind die Violinen in acht Gruppen geteilt, Bratschen und Celli sechsfach. Nur die Fagotte sind zu drei. Die drei Oboen vervollständigen sich durch Englischhorn, die drei Klarinetten durch Baßklarinette. Vier Flöten. Drei Trompeten und eine Baßtrompete. Drei Posaunen und eine Kontrabaßposaune. Zwei Tenortuben, zwei Baßtuben und eine Kontrabaßtuba, die das Orchester Walhalls bilden. Ein Charakter von Vollständigkeit tiefer Bläser wird so geschaffen, wie er niemals nur geahnt war. Er gibt den sonoren Untergrund des musikalischen Mythus. Aber er herrscht nicht dauernd. Aktweise pausieren die Tuben. Sie sind so eingerichtet, daß sie von einem Teil der Hornisten besorgt werden können. Acht Ventilhörner sind in der Partitur. Zwei Paar Pauken. Sechsfache Harfen, dazu eine Bühnenharfe, die meist doppelt besetzt werden muß. Die sechs Orchesterharfen leistet sich wohl nur Bayreuth. Für das tiefe Es des Rheingoldvorspiels ist dort ein Orgelton konstruiert, über dem sich die wachsenden Massen des wallenden Es-Dur fast ohne Kreszendo nur durch zunehmende Quantität der Instrumente erheben. Die Partitur ist ein Bild des symphonischen Dramas, das sich hier abspielt, zuerst schüchterner, farbloser, komponierter, dann immer bewußter und charakteristischer, nach der Pause der Arbeit vom dritten Akt Siegfried an von einer ganz neuen und resoluten Polyphonie. Wir müssen mit einem Praktiker vom Dirigentenpult (wie ich es mit Leo Blech durfte) diese Notenbilder lesen, um ihre Sprache auch aus ihren Wirkungen zu verstehen.

Wir lösen mit besonderem Interesse die Tubenwelt heraus bis in ihre malerischen Exkurse bei Hunding und Fafner, beim Bruderschwur. Wie sie Walhall bauen, beim Wanderer sich schon mit Posaunen mischen, bei der Todesverkündigung fast ganz in Posaunen und Trompeten sich vermenschlichen. Wir verfolgen die Welt der Hörner, wie sie den Walküren-

ritt illustrieren unter all dem Wirbel ablösender Triller, Streicherrutscher, Harfenstöße, Triangel- und Trommelrhythmen. Wie sie die Schmiede des Siegfriedschwerts malen in verteilten Schlägen. Wie sie den Sonnenaufgang in der Gibichungenhalle hinauf entwickeln. Wie sie sich dämpfen in allen Bildern geheimnisvoller Ränke, beim Tarnhelm in ganzen Modulationen, bei Mimes Komplott in einem Korps gedämpften Blechs, beim Vergessenheitstrank im Widerspiel des Solocello als seltsam zwingende Terz, bei Siegfrieds Verkleidung — und alle ähnlichen Dämpfungen, selbst die der Posaune, die im Munde der Mannen so kühn lachte, bei der dumpfen Erinnerung an die Walküre, wohl der erste Fall dieser Technik. Der tiefen Bläserwelt steht gegenüber die neue Verwendung der Harfe: die beim Regenbogen, zu der Rheintöchterharfe hinzu, in sechs verschiedenen Systemen sich gegeneinander und übereinander bewegen soll, die dem Feuerzauber mit den Streichern und Flöten ihren Glanz gibt, längst entwöhnt ein Liebesinstrument zu sein, die Farbe des Schwertschmelzens übernimmt und bei Brünnhildes Erwachen sich ihres solistischen Lichtes in nie erhoffter Selbständigkeit rühmen darf. Welche Innenzeichnung in diesem gewaltigen Gewebe! Stimmführendes wird Tusche, wie Farbegebendes ein eigener Wert wird. Alles Harpeggienhafte der Streicher wächst zu Systemen. Bisweilen eine Geigenfigur in stürmischem Lauf, die nichts bezweckt, als irgendeinen Schatten hineinzugeben. Figurationen von ungewohnter Beweglichkeit im Feuerzauber, wie Register der Klangmischung. Feuerarabesken, die



München.

Königl. Hof- und National-Theater.

Samstag den 10. Juni 1865.
Außer Abonnement.
Zum ersten Male:

Tristan und Isolde

von

Richard Wagner.

Personen der Handlung:

Tristan	Herr Schnorr von Carolsfeld.
König Marke	Herr Zottmayer.
Isolde	Frau Schnorr von Carolsfeld.
Kurwenal	Herr Mitterwurzer.
Melot	Herr Heinrich.
Brangäne	Fräulein Deinet.
Ein Hirt	Herr Simons.
Ein Steuermann	Herr Hartmann.

Schiffsvolk. Ritter und Knappen. Isolde's Frauen

Textbücher sind, das Stück zu 12 kr., an der Kasse zu haben.

Regie: Herr Sigl.

Neue Decorationen:

Im ersten Aufzuge: Zeltartiges Gemach auf dem Verdeck eines Seeschiffes, vom K. Hoftheatermaler Herrn Angelo Quaglio.
Im zweiten Aufzuge: Park vor Isolde's Gemach, vom K. Hoftheatermaler Herrn Döll
Im dritten Aufzuge: Burg und Burghof, vom K. Hoftheatermaler Herrn Angelo Quaglio.

Neue Costüme

nach Angabe des K. Hoftheater-Costümiers Herrn Seitz.

Der erste Aufzug beginnt um sechs Uhr, der zweite nach halb acht Uhr, der dritte nach neun Uhr

Preise der Plätze:

Eine Loge im I. und II. Rang	15 fl. — kr.	Eine Loge im IV. Rang	9 fl. — kr.
Ein Vorderplatz	2 fl. 24 kr.	Ein Vorderplatz	1 fl. 24 kr.
Ein Rückplatz	2 fl. — kr.	Ein Rückplatz	1 fl. 12 kr.
Eine Loge im III. Rang	12 fl. — kr.	Ein Galeriesitz-Sitz	2 fl. 24 kr.
Ein Vorderplatz	2 fl — kr.	Ein Parkersitz	2 fl. — kr.
Ein Rückplatz	1 fl. 36 kr.	Parterre	— fl. 48 kr.
		Galerie	— fl. 24 kr.

Heute sind alle bereits früher zur ersten Vorstellung von Tristan und Isolde gelosten Billets giltig.

Die Kasse wird um fünf Uhr geöffnet.

Anfang um sechs Uhr, Ende nach zehn Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben und wird ohne Kassabillet Niemand eingelassen.

Repertoire:

Sonntag	den 11 Juni:	(Im K. Hof- und National-Theater) Martha, Oper von Flotow.
Montag	den 12 „	(Im K. Hof- und National-Theater) Elisabeth Charlotte, Schauspiel von Paul Heyse
Dienstag	den 13 „	(Im K. Hof- und National-Theater) Mit aufgehobenem Abonnement: Zum ersten Male wiederholt. * Tristan und Isolde von Richard Wagner.
Donnerstag	den 15 „	(Im K. Hof- und National-Theater) Lalla Rookh, Oper von Félicien David

Der einzelne Zettel kostet 2 kr.

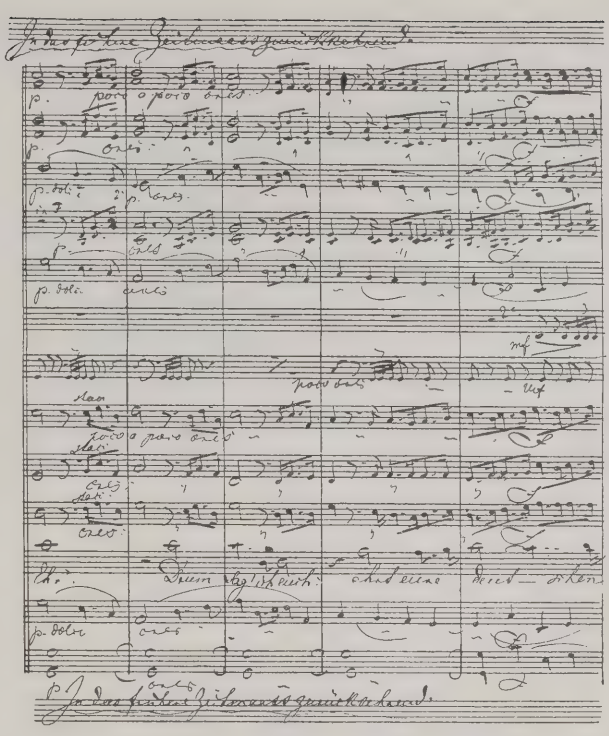
Druck von Dr. C. Wolf & Sohn

Zettel der Uraufführung des Tristan

in melodische Floskeln auszüngeln. Alle Arten Sprudelfiguren der Rheintöchter. Und immer feiner und subtiler all dies Clairobscur von verwischten Konturen bis in die Absetzung der Feuerfiguren von Siegfrieds Erzählung nach kleinen, wie verriebenen Pausen. Und unaufzählbar alle die vielen charakteristischen Kleinmalereien der musikalischen Handlung. Paukenschlägel auf Becken für Alberichs Ringkuß, Trommelschlägel auf Becken für Mimes Weltentraum, alle neuen Schlageffekte, unter denen das Konzert der achtzehn Ambosse an erster Stelle steht, die verteilten Pizzikati um Loge, die langgehaltenen tiefen Blastöne zu Wotans Monolog, das realistische Bärenbrummen im Siegfried, die merkwürdige Wirkung der hohen Fagotte beim Bericht von Sieglindes Wehen, das Wotanswaldesflimmern über tiefen schreitenden Tubatönen, die geniale Kleinigkeit des Übergangs tremolierender Bratschen zu Celli bei der Rede des Wurms, alles Krächzende der Instrumente in der Szene von Mime und Alberich und das trockene col legno-Spielen bei Mimes Vorspiegelungen, die wachsende Freudigkeit der Waldvögel, die romantische Virtuosität von Siegfrieds Horn, die Glockenspiele zu seiner Rheinfahrt, die finstere Parade aller dunklen Instrumente zur Szene Hagen-Alberich, die Solotrompete des Meineids, die Befreiung des Gegentranks in Klarinetten und Englischhorn — es sind nur wenige Wirkungen von absolut neuer Erfindung, die ich aus einer Partitur greife, welche in der Geschichte des Orchesters Epoche machte. Vorher war wohl das Streben nach Gruppenbildung und nach Charakteristik im einzelnen dagewesen — hier war es Organismus geworden, die durchgeführte Individualisierung des Instruments und seiner Truppe, der farbigen Malerei und der thematischen Symphonie.

Als die Tristanpartitur erschien, mußten die Orchester noch auf die Bedeutung der neuen Ventilbläser hingewiesen werden, die zur Erzeugung jedes chromatischen Tons fähig waren. Es war eine Forderung, die mit dem Wesen dieser Partitur in engstem Zusammenhang stand. Denn sie konnte nur geschrieben werden bei voller tonalen Selbständigkeit jedes Instruments. Jedes Instrument hat hier den gleichen Anspruch als Glied des Tonkörpers, jedes ist ein Nerv in diesem unglaublich zarten Organismus. Die Partitur des Tristan ist die sensitivste, die es gibt. Niemals sonst sind so die Stimmen verteilt, zerlegt, interpretiert worden nach der wechselnden Farbe der Instrumente, die sie sich abnehmen. Niemals sonst sind so die Register gemischt worden, daß die höchst selbständigen Bratschen die Geigen überschreiten, die Oboen in Flötenhöhe sich ausklagen, Klarinetten ein Horn zwingen, ihre vierte Stimme zu sein. Die eine Gruppe geht in ein Kreszendo, während gleichzeitig die andere ein Diminuendo hat. Nach der vereitelten Liebes-

nacht streicht ein G des Englischhorns und der Geigen ruhig über dem Gis der Oboe dahin. Das Orchester ist nur das gewöhnliche der dreifachen Bläserbesetzung, aber es lebt intensiver als ein vierfaches: in Reichtum und in Sparsamkeit. Die Geigen, die sich zu ganz neuen wilden Läufen entschließen, haben nur ein einziges wirkliches Solo in Tristans Vision, worauf der einzige größere Blechbläsersatz eintritt, das zauberische Hornquartett. Die Harfe wartet, um nicht vor dem Liebestrank ihren ersten Akkord zu schlagen. Ein Harfenschlag bei Tristans Tod, ein Trompetenton bei Kurwenals Tod. Aber die kleine Charakteristik von Personen durch eine Art obligater Instrumente gibt es nicht mehr. Natürlich hat Marke tiefe Streicher und Baßklarinette. Wie von selbst begleitet Isolde vor dem Ende die erste Geige, gegen die anderen mit den anderen Streichern. Doch das Wesentliche ist die symphonische Innerlichkeit und das eigene dramatische Leben der Instrumente, das bei Tristans Wahnsinn zu einer fast bühnengefährlichen Selbständigkeit der Dynamik anwächst. Es folgt den Vorgängen mit einer Psychologie der Partitur, die wir im Ablesen stärker genießen als im Hören und Schauen der Bühne. Wie sie die Liebestodmusik in erregtem Werden gestaltet, wo sie im zweiten Akt entsteht, und in ruhigen Bindungen, wo sie den dritten endigt. Wie sie aufgeht und sich vereinzelt und die eigenen Schönheiten kostet in den seligen Takten der Brangänewacht: eine Teilung der Streicher in zwei Gruppen, in zwei erste und zweite Violinen, in zweimal zwei solche Solisten, wieder der Hälften der Tuttistreicher noch einmal in Hälften, eine Solobratsche über den geteilten harpeggierenden und synkopierenden Bratschen, eine Solovioline herauswachsend, ein Solocello dagegen singend, über Kontrabässen, die sich zum Teil tiefer stimmen müssen, unter dem Glanz der Bläser und Harfen in allen nur denkbaren



Wagners Handschrift: Meistersinger

Farben — diese Seiten der Partitur sind das Heiligtum der deutschen Opernmusik geworden.

Das Wunder des Meistersingerorchesters ist eine strahlende Wirkung mit einem verhältnismäßig kleinen Apparat: es sind die alten, nur zweifachen Bläser, drei Trompeten, drei Posaunen mit Tuba, vier Hörner, also fast eine archaistische Partitur. Eine unbeschreiblich überlegene Technik schaltet mit diesem Material so reif, so klug und so kunstvoll, daß Wirkungen von einer Größe, Macht und Abwechslung erreicht werden, die intuitiv sind. Eine einzige Stimme ist mit Mißachtung behandelt, die Flöte, der Wagner nicht viel zu sagen gibt, weil sie ihm nichts gibt: ihre zärtliche Zierlichkeit paßt nicht zu seinen Stoffen und Empfindungen und, braucht er sie nicht zur Harmonie, läßt er ihr nur so wenig kleine Gelegenheiten, daß unsere Flötenkünstler sich gern vor ihr zurückziehen. Sparsamkeit in anderen Instrumenten ist eine berechtigte: die Aufbewahrung erster Violinen in der Ouvertüre, beim Meistereintritt für späte Führung, die großen Pausen in der Tätigkeit der Posaunen. Im übrigen ist es eine gleichmäßige Meisterschaft, die den Schriftsteller verlegen macht, Besonderheiten zu erwähnen aus einer Technik, die nicht wie in den alten Opern durch ihre Inkongruenz interessant wird, sondern das Schulbuch des modernen Komponisten wurde. Er erinnert sich an die Miniaturillustrierung der Weisen, die David dem Walther lehrt: in ihrer Abwechslung von Strichen der Trompeten, Hörner, Oboen, Klarinetten und des Pizzikato, das kurze Liebe heißt. An das Solo des Horns und der Bratsche, die das Lied vom stillen Herd einleiten. An die Gestopftheiten und hohen Lagen Beckmessers wie an die zauberhaften Streicherteilungen im C-Dur-Akkord, der das Preislied hinstellt. An die Klarinettenfiguren der schlagenden Amsel am Johannisabend und an alle kühnen, mutwilligen Holzbläsertriller. An die Mischung der Hörner mit dem Ponticello der Streicher, da Sachs unterm spanischen Flieder träumt. An die plötzliche tiefe Trompetentriole bei Walthers Ankunft in der nächtigen Gasse. An die oft gebenedeite Tubahummel in der Prügelszene und an die Delikatesse aller Malerei (der einzigen ausgesprochenen Malerei in diesem Werk), wo das Schwirren des verliebten Glühwürmchens in schwärmenden Sommerdüften der Streicher und Harfen, durchschäkert von Klarinette und Oboe, unterblasen von gestopften Hörnern, sich entzückt. Ein machtvoller C-Dur-Akkord der Tutti, durch die unerforschliche Kenntnis dieser wenigen Instrumente auf seine einzige Kraft gebracht, schlägt alle diese Gelegenheiten zu Boden.

Die Parsifalpartitur, in den Holzbläsern außer Flöten vierfach, also mit Kontrafagott, brachte nichts anderes hinzu als die Berechnung auf das

versenkte Orchester, die zu raffinierten koloristischen Wirkungen trieb, von dem Holz mit gedämpften Streichern, die die Abendmahlsweise beginnen, bis zur Harfenkonvergenz des Schlusses. As-Dur und C-Moll der Gralsfeier sind Harmonien, in denen von jeder egoistischen Regung abgesehen nur durch rhythmische Zerlegung die Instrumente den Klang auf- und abbauen. Orgelhafte Bläsergruppen, von einer hohen Trompete bisweilen melodisiert, bleiben als das wesentliche Erinnerungsbild im Gedächtnis. Dazwischen etwas von Kundrys Kuß in alternierender Solovioline und Soloklarinette unter dem Beben der Streicher — ihr Heilandslachen in schlagenden Bläsern und Sein Celloblick — das Harfenglissando der Lanze, die unter tremolierenden Violinen in die Herrlichkeit der Blechbläser zurückkehrt — Gurnemanz' Segen über geteilten tiefen Streichern — die süße Ausfädelung des Karfreitags — — —

Die Musik

Nun geben wir uns endlich uneingeschränkt, wenn auch ohne Befangenheit, der letzten wirklich schöpferischen Kraft Wagners hin, seiner musikalischen Erfindung. Sie ist es, die seinen Werken die Flügel gab, aber nur Eingeweihte kennen sie, erkennen sie und dürfen sie abschätzen. Es ist nicht zu viel von ihr gesprochen worden, und es ist gefährlich, von ihr zu sprechen. Leicht zieht sie wie Lohengrin vor den Worten wieder davon.

Sie beginnt im Rienzi sich zu regen, von Akt zu Akt stärker, indem sie sich gleichsam durch diese Oper durcharbeitet, die wir ihrer Abstände wegen kaum noch in der originalen Fassung zu hören bekommen. Der langgezogene Ruf der Trompete führt uns wie ein gereinigtes Symbol der heroischen Oper in das Stück hinein, und Rienzis helle Stimme, auch unter dem Tremolo der Streicher, bleibt uns als Erinnerung an das Heldische dieser Gattung. Mit lauen Lüften umgeben uns die Friedensboten, in deren schönen Gesängen die Wagnersche Akkordromantik unser Ohr zuerst berührt, wie auch die Melodie der Friedensgöttin im ursprünglichen Ballett eher zu Weber als zu Spontini hinneigt. Von großer dramatischer Kraft ist der dritte Akt mit dem durchdringenden Motiv des santo spirito cavaliere in der echten geschlagenen Wagnerrhythmik. Der temperamentvolle Schlachtgesang, die Bewegung und Unruhe des fernen Kampfes, über der Adriano und Irene noch italianisieren, zeigt den Bühneninstinkt. Der billige Effekt von Pariser Ensemblearien und Militärmärschen zum Preise Rienzis wird allmählich verachtet. Die Verschwörung des vierten Aktes hat schon Telramundtöne, das Gebet des fünften und die Szene mit

Irene rücken merklich in die Sphäre von Tannhäuser und Elisabeth hinüber.

Der Fliegende Holländer holt an seinen besten Stellen die musikalische Kraft aus den Tiefen des Mythus. Wie Urklang durchzieht ihn das Motiv der Sekundenreihen, das von den Matrosen bis ins Spinnerlied seine Ketten schlingt, sogar auch zum Holländer hinüber, dem sonst die Urweltlichkeit des Quintenmotivs zu eigen ist. Der Holländer vertieft, er holt weiten Atem und fängt von den Elementen an. Seine rezitativische Arie mit der schöngewellten Schlußfigur geht in ein freies Liedschema ein, „Dich frage ich", auf urwüchsigem Tremolo. Wie vom Urgrund beginnt er sein weitgezogenes „Wie aus der Ferne", da er Senta sieht. Aber es ist ihm nicht gegeben, in dieser Tiefe zu bleiben, sobald er mit Menschen zusammentrifft. Mit Daland verflacht er sich. Mit Senta romantisiert er in gewohnten Gängen, nicht ohne Koloratur, von ihren dramatischen oder feierlichen Regungen nur mit geringem Erfolg unterbrochen. Und mit Erik und Senta im letzten Terzett treibt er Oper, ohne noch zu ahnen, daß diese Rhythmen einst im Tristan ihre eigene Melodie finden würden. Erik selbst hat nur einen guten Moment, da er in der Traumerzählung romantisch werden darf, sonst gibt er sich ganz der Operntradition hin, die selbst im unpassendsten Augenblick Kavatinen verlangt. Aber auf der anderen Seite der Baßgrübeleien und tiefen Atemzüge des Holländers erhebt sich die frische Gegend der Volksgesänge, die eine scharfe und plastische Musik finden, wie sie auch Marschner kaum gebildet hatte. Das reliefierte Steuermannslied, die tanzstarken Schiffsmelodien, das graziöse Spinnerlied auf munteren Bässen, das sich in reizende Ensembles fortsetzt, die Ballade mit der dramatischen Gegeneinanderführung des rastlosen Holländermotivs und des erlösungssanften Sentamotivs, die Volkschöre des letzten Akts, selbst wieder wie eine Ballade in Männer- und Frauengruppen voll tätiger Anschaulichkeit geteilt — in diesen Partien wetzt sich der Wille zur Ursprünglichkeit, der noch durch die Formeln der Legenden auf den lockenden Boden romantischer Tiefe hinabstrebt.

Seine Musik ging zunächst einen anderen Weg. Ehe sie die Richtung in diese leidensvollen Tiefen fortsetzte, kräftigte sie sich in sich selbst, bildete ihren reinen Phantasiecharakter durch, nach dem Irdischen, nach dem Himmlischen, stieß Jugendlichkeiten ab und gewann neue Blicke. Das war ihr großes unerklärbares Glück. Es sproß in ihm und trieb und offenbarte sich im Wunder jenes Genies, das er selbst so mißachtete.

Der Tannhäuser zeigt seine Hand in allen Eigentümlichkeiten geübt, die seinen Stil bilden, in den geschmeidigen Harmonien, dem Akkordmelo-

dischen, der Vorhaltsseele, den Skalenempfindungen und sich innerlich losringenden Emphasen des Gefühls, die als deutsche Ausdrucksform den ornamentalen Phrasengebilden der Italiener gegenübertreten. Die Venusmusik steht unbedingt noch auf einem alten Blatt. Sie hat etwas Kindliches und Blümerantes, dogmatisch in der Konsequenz der verminderten Septimen, theoretisch in den instrumental empfundenen Harfenliedern Tannhäusers, sentimental in den sehnsüchtlichen Motiven und von jungenhafter Vorstellung des Sinnlichen. Nur die Fis-Dur-Stelle der Grotte hebt sich als feinere Anschauung heraus. In der Pariser Bearbeitung ist diese Naivität erkannt und beseitigt. Mit Benutzung der Übermäßigkeiten von Venus im dritten Akt, mit zahlreichen glühend sinnlichen neuen Motiven, mit einer bacchantischen Verve von kolossaler Kraftentfaltung sind die ersten beiden Szenen auf einen Rausch gebracht, der einzig ist in der Geschichte aller Bacchanales, aber an dieser Stelle weder mit den stehengebliebenen Enklaven der Tannhäuserlieder, noch mit der anderen Umgebung in einen stilistischen Zusammenhang eingerenkt werden kann. Eine durch Tristan erhitzte Hand hat es geschrieben. Und so kommt eine neue Bedrängnis hinzu: den Stil der größten Symphonie heiliger Liebe auf die unheilige angewendet zu sehen. In keiner Hinsicht kann die Pariser Venus bestehen, und ihrer glänzenden Lüge ziehen wir immer noch ihre alte schülerhafte Wahrheit vor. Es ist dieselbe Naivität, die die Pilger solche Männerchöre in behaglicher Taktzahl singen läßt und die Reinheit Wolframs in seinen biederen Melodien auf und unter der Wartburg zeichnet, bis zur rührseligen Anschwärmung des Abendsterns.

Unbedenklicher sind alle die schönen Partien, die in dem milden Lichte einer reifen, romantischen Musik leuchten, das herzensklare Hirtenlied, oder das gefühlvoll geschwungene Ensemble des zurückkehrenden Tannhäuser, oder das kindlich reine Elisabethgebet auf den frommen Akkorden. Den größten landschaftlichen Reiz hat die malerisch behandelte Erzählung Tannhäusers, die in jenen feierlichen Romharmonien gipfelt, hieratischer als der santo spirito und die unmittelbare Vorstufe zu Parsifalgebilden. Stilistisch am interessantesten bleibt das zweite Finale, das größte aller deutschen Opern, in einer gewissen Scheu vor Formalismus immer wieder ausholend, nicht im großen Bogen gelegt, aus dem seelenvollen H-Moll der Elisabeth, über ihre motivische H-Dur-Melodie („Ich fleh für ihn"), die erste echte eigengefühlte Wagnermelodie, unter erregtem Bohren der Streicher über Fugati zu steigenden Dominantenringen und schließlich in eine Cantus-firmus-Figuration entwickelt, die psychologisch den Pilgern entgegenführt. Auch der Einzugsmarsch bewegt sich auf verfeinertem

Niveau: aus Geblase und Gewimpel seine gut Webersche Melodie vorführend, öffnet er in dem Mittelsatz, den erst die Streicher in G, dann die Bläser in Es bringen, eine ganz seltene weiche, liebliche Blüte der romantischen Melodie, die uns wie ein plötzlich aufgeschlagenes Auge mitten aus der Konvention anblickt. Die edelste Luft reiner deutscher Romantik atmen die ersten Elisabethszenen des zweiten Aktes. Hier klingt Musik, die sich ihres vornehmen Stiles bewußt ist, eine eigene Mischung von realem Ausdruck und fernem Wunder, ehrlich auch gegen die Virtuosität, geschult in einem lebendigen Geiste der Überlieferung, eingewebt in ein seelisch bewegtes Spiel von Harmonien und Melodien, selbst im Zusammensingen voller Haltung und Ehrfurcht.

Die Geheimnisse Lohengrins schweben über einem Grunde von Tradition. Dort ahmt Telramund den Lysiart nach und Ortrud die Eglantine, jener schlechter, wenn er seine Arie von der italienisch kadenzierten Ehre singt, diese besser, wenn sie mit Aufbietung aller Höhe ihre Götter anruft, und dennoch gerade diese beiden in der Welt ihrer Motive und ihrer Rezitative wieder so neuerungssüchtig, daß man etwas wie das Dämmern der nordischen Wagnermusik fühlt. Sie kämpfen alle gegen Rückfälle da unten. Elsa vor Ortrud am Münster wird wolframisch, das Gebetensemble vollzieht den Tannhäuerstil. Webersche Männerchöre singen am Morgen. Am Abend der Hochzeit singt man ein Brautlied von schöner, altromantischer Färbung, aus der wieder solch ein verständnisvolles Auge blickt: das kleine unvergeßliche Nachspiel in D. Ritterliches stellt sich auch leicht zur hergebrachten Mode, beim Gotteskampf, beim Heeresaufzug, selbst im letzten Duett. Den ersten Akt schließt ein beschwingtes, aber noch formbewußtes Finale. In den Münsterzug, den die Edelknaben als Kinder der Friedensboten begrüßen, fällt ein merkwürdiges helles Licht aus der Sphäre der neuen Welten. Das große Ensemble im zweiten Akt schwimmt zwischen Motiv, Wahrheit und Wirkung, es scheint sich in Schönheit aufzugeben, es ist der letzte große Versuch spätdeutscher Finalebildung, so voller Schwankungen, daß der König und Lohengrin der Trivialität nicht mehr ausweichen. Es ist das letzte Finale, denn neues begibt sich wieder als Beginn.

Es stößt zusammen in der Szene zwischen Elsa und Ortrud, wie sie selbst zusammenstoßen. Aus romantischer Melodie, ererbten Wendungen, dem Zwang der Motive und der neuen Seligkeit fügt sich ein Duett, das die Wasserscheide der Oper, Wagners, aller Musik wurde. Wenn die biegsam schöne G-Dur-Melodie die beiden Frauen begleitet, wissen wir, daß ein Glück ohne Reue gefunden ist, ein anderes als Elsa ahnt, ohne das Sentiment des

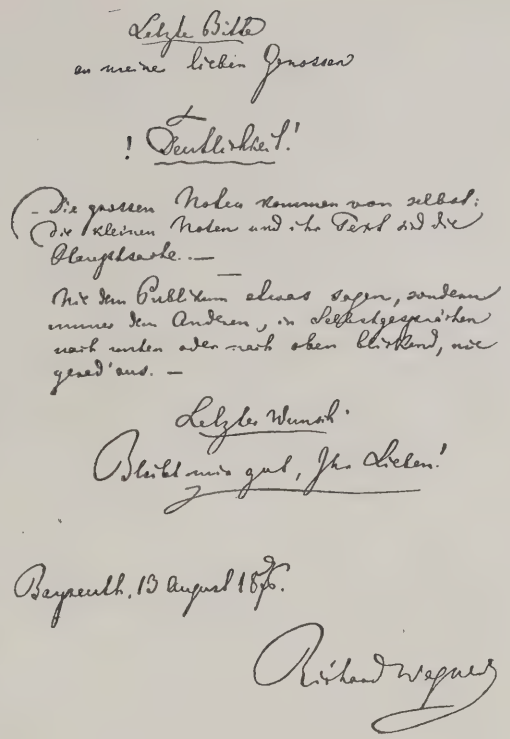
zufriedenen Abgesanges, aber in der Entdeckung einer neuen musikalischen Welt.

Über dem Gleichmaß des Taktes, das diese Oper beherrscht, spannt sich eine Tonschönheit um die Figuren von Lohengrin und Elsa, die etwas Überirdisches haben mußte für die Glücklichen, denen sie neu kam. Ein seliges Akkordwiegen, ein Nachfühlen der melodischen Seele, ein Wühlen in weichen Anschlüssen, ein silbernes Klingen verstehender Weisen, wie es noch nicht gehört war, bis in die kleine Episode des dritten Akts beim Glockenzeichen Lohengrins. A-Dur leuchtet um ihn. Die Schwanenharmonien gleiten um F und A und Fis durch süße Medianten. Wie in den Himmel singt er in zärtlichem Solo den hellen Dank. Ein Chor antwortet in derselben mystischen Stimmung pp. Eine Figur webt sich hervor wie eine melodische S-Linie, die der Liebling der neuen Musik wird bis in Isoldes Minne. Ein Rhythmus - - ⏑ - kristallisiert sich aus dem Holländer und Tannhäuser, der bis in den Parsifal das Zeichen alles Erhabenen bleibt. In seiner Erzählung stellt Lohengrin das Bild der Gralswelt in träumerische Höhe, und ein unendlich feingesponnener Chorabstieg antwortet ihm. Elsa aber bei ihrem Erscheinen führt Elisabeths Flehen in neue zartere Regionen. Dort findet sie die inbrünstige Schönheit ihrer Einsamkeit in trüben Tagen, die Seelenkraft ihrer Bitte zum König und zu Gott, dort singt sie den Lüften ihr Glück in diesen Wonnen der Akkordseligkeiten, die sich nicht sättigen können. Und solange das Glück währt in den Szenen mit Lohengrin, schwingt es in derselben Stimmung, in der sich beide Welten treffen. Gegen die scharfen Sekunden Telramunds unsagbar zart und sensitiv bewegt im ersten Duett und nur durch die Starrheit des A-Moll unterbrochen, das nicht nach Nam' und Art befragt sein will. Und im dritten Akt ein Genießen schwebender, streichender, sich kettender und küssender Melismen, von jenen Bläsern umschmeichelt, die Mozart zuerst berufen hatte, das selbst durch die Ansingung „süßer Düfte" nicht gestört werden kann, bis es im Entgleiten sein dramatisches Ende findet. Uns ist das alles tägliche Sprache geworden, was einst keusche Erfindung war. Es hat Lohengrin und Elsa besser zusammengebunden als das Drama. Denn was Elsa dramatisch nicht konnte, Lohengrin begreifen — musikalisch hat sie es getan.

Denken wir uns einmal (es ist grausam, aber schön) vom Ring das Bühnendrama fort und nehmen ihn als symphonische Dichtung, so erhalten wir das großartigste Dokument thematischer Musik, das wir besitzen, eine viertägige Symphonie, in der in unendlicher Abwechslung und Verknüpfung alle nur erdenklichen Motive als Sinnbilder aller Weltgefühle ihr Drama

vollenden. Das elementare Werden wallender Dur-Harmonien, das Metall hehrer Gewalten, die Skalen von Verträgen, das Tapsige aller Dummstarken, die Bogen der Schönheit, Legendenklänge ewiger Jugend, Chromatik des listigen Feuers, Hämmern der niedrigen Arbeit, Synkopen eines metaphysischen Hasses, die Luftleere geheimnisvoller Verwandlungen, Septimendrohungen eines Fluches, Signale reinigender Gewitter, der Schnitt eines Heldenschwerts, Akkordsenkungen des Verhängnisses, glänzende Versprechungen aller Regenbogen, der melodische Blick einer Liebe und die Vorhalte einer sehnsüchtigen Frau, Galopp von Geisterrossen, Sturm der Verzweiflung, grübelnde Sorge, scheuchende Flucht, beleidigende Animalität, das Haupt- und Nebenthema eines jungen Helden, ein zauberischer Schlaf, ein rastlos weiser Wanderer, ein kleinlicher Boshafter, Fragen des Schicksals, webende Mächte und stierhornige Knechte, Sprünge der Menschenhirne und alles Wogen ruhiger Elemente, Liebe in Entzückung, in Raserei, in Entsagung — dreimal so viel festgelegte Motive, kürzere, längere, symbolische, gefühlsmäßige, malerische, melodische, harmonische, rhythmische, die ganze Welt deutscher Thematik, die ganze Rhetorik der Symphonie mit allen Abschattierungen und Kontrapunktierungen ist hier niedergelegt und ganz eigentlich nur zu nehmen, wenn man ihr die Spezialisierung durch die Bühne nicht gönnt. Das Ringmotiv ist ein Terzenkreis, dessen Schwäche man leider versteht, wenn man seine dramatische Schwäche kennt. Aber gewinnt sie dadurch? Was gewinnen wir, wenn wir die Fanfare nicht weit vom Beginn des ersten Symphonieabends als Motiv des Rheingolds erkennen? Oder daß dem Siegfried beim Aufstieg zu Brünnhilde dasselbe hausväterliche Thema klingt, wie es Fricka dem Wotan vorsingt? Oder daß Siegmund in der Kraft der Liebe dasselbe Thema ergreift, das vorher der Entsagung der Liebe zuerteilt war? Wird das alles absoluter gefaßt, so wird es reiner: es ist da ein bindendes Motiv, ein herausforderndes, ein behagliges, ein refrainartiges, alles bezieht sich aufeinander, aber in gewissen irrationalen Gegenden der Musik, die noch nicht die verwirrende Verbindlichkeit des Sinnfälligen gesucht und gefunden haben. Die Musik schützt die Beziehungen aller Dinge an sich, indem sie sie dem Gefühl zurückgibt; das Drama gefährdet sie, indem es sie dem Verstand ausliefert. Hier ist eine ungeheure Symphonie geschrieben worden, von einer echten Orchesterhand, die es nicht wahr haben und Gedanken, Szene, selbst Gesang nicht zwingen wollte. Da man sie nie ungefährdet zu hören bekommt, lasse man das Auge immer wieder über die Partitur gleiten, um die unerschöpfliche Gestaltungskraft zu genießen, die aus dem Themenmaterial, keimend und keimend, neue Gebilde formt. Die versartige Melodiezeile, die bis dahin auch im Orchester

Atem und Rhythmus gern bestimmte, ist der absolut instrumentalen Phrase gewichen, die keine geheimen Worte mehr unter sich birgt. Die Opernnummer, die immer noch ein traditionelles Leben fristete, ist ein Unsinn geworden, die Szeneneinteilung ein äußerer Schein, das Bedürfnis der thematischen Entwicklung bestimmt allein Akzente und Zäsuren. Das Thematische, auch in den undramatischeren Partien, ist durch jeden Akt, jeden Abend, alle vier Abende mit solcher Kunst gefädelt, verdickt, verfeinert, abgedämpft, gesteigert, daß das eigentümliche Vergnügen an dieser Phantasiearbeit kaum einen Augenblick nachläßt. Vielleicht erscheint das Rheingold bisweilen noch etwas zaghaft und unsicher in dieser Art von musikalischer Anschauung eines Dramas, die gänzlich ohne Vorbild war, vielleicht ist auch gegen Ende des zweiten Aktes Siegfried, da wo die große Pause in der Komposition eintritt, eine Müdigkeit zu verspüren, dafür spricht dann der dritte Akt mit einem Temperament des Orchesterbluts, das die letzte ganz starke Äußerung seiner musikalischen Schöpferkraft blieb.


Letzte Bitte
an meine lieben Freunde
! Deutschland !
Die großen Noten kommen von selbst:
die kleinen Noten und der Text sind die Hauptsache. —
Mit den Publikum etwas sagen, sondern immer den Andern, in Verhältnissen nach unten oder nach oben klärend, wie gerad'aus. —
Letzte Wunsch:
Bleibt mir gut, Ihr Lieben!
Bayreuth, 13 August 1876.
Richard Wagner

Die letzte Bitte in Bayreuth

Von selbst steigen die Gipfel dieser Riesenkomposition dort auf, wo die Einfühlung in die Symphonie dem musikalischen Trieb sein uneingeschränktes Recht gibt und sogar bestätigt. Schon die wenigen Ensemblepartien gehören dazu. Das frauliche Trio der Rheintöchter, liedmäßiger im Rheingold, opernhafter in der Götterdämmerung, die scharfe Naturalistik des Walkürenchores und die heidnische Bärenbeißerei der Hagenmannen wirken wie Erlösungen der Bühne, die sich einmal selbst symphonisch geben darf. Sobald das Herz der beteiligten Personen den Sinn des Dramas beschämt, schweigt die musikalische Erfindung in rührenden, dankbar nachgefühlten, mit hingebender Liebe gestalteten Weisen: in der Szene der Brünnhildestrafe und des Wotanabschieds mit ihrer weitgebärdigen Melodie, so stark und ernst fortgebildet aus der Lohengrinschen Akkordmelodik, die nun

ein verschwärmtes kleines Mägdlein dagegen erscheint. Welche Größe der Empfindung, welche Seligkeit des Schmerzes in der Musik der flehenden Brünnhilde, die aus dem Typ der alten Gnadenarie einen Strom brennender Leidenschaften erschaffen hat, vom Urgrund beginnend, wie einst der Holländer, aber zu Weltenumarmungen entwickelt, die immer neue Tiefen zwischen den Wirklichkeiten durch die Macht der Töne zu überbrücken scheinen. Mag sein, daß Wotan solchen Ergüssen nicht standhalten kann und in seiner Musik ein wenig wolframisch wird. Doch er hat den Opernschluß — Brünnhilde selbst hatte vorher in einer ähnlichen Situation gegenüber Siegmund es glücklicher gefunden, Stil und Herz auszugleichen. Die stilisierte Todesverkündigung, eine wundervolle Monumentalität klar bestehender Musik, geht in der natürlichen Entwicklung des Tempos in eine Dramatik über, die das Mitgefühl über den Auftrag, das Menschliche über das Göttliche siegen läßt. Wotan hatte ein Ende zu stilisieren, Brünnhilde eine Stilisierung zu beenden. Auf- und Absteigen der Gefühlskomplexe, ihr Werden und ihr Vergehen sind die gegebenen Momente für Musik, die in allen Lenzen und Herbsten der Handlung sich am stärksten empfindet. Näher tritt sie uns, wenn Freia wie in einem süßen Klingen der Luft zurückkehrt, wenn Siegfried im Sonnenflimmer strahlend beglänzter Höhe Brünnhilde findet, bei allem Hellerwerden zieht sie in uns ein, auch zum Morgen der Götterdämmerung herrlich über Brünnhildes Motiv aufblühend, zum Morgen der Gibichungen in Hornromantik. Reizende Phantasien entlockt sie dem werdenden Siegfried, die Frische des Jungenlieds „Aus dem Wald fort", die Zärtlichkeit seines erotischen Erwachens in der trillerflimmernden Waldeinsamkeit, fragend aufsteigende und gierig niedersinkende Motive von innerlichster Wallung, die entzückende Malerei seines wachsenden Heldentums im Schwertschmieden durch die Themen des Feilens, Feuers, Blasebalgs, Schmelzens, Kühlens, Schneidens. Aber ebenso dankbar ist sie den Sterbenden, die des Lebens Abgesang geben und webende Erinnerungsbilder sammeln aller guten und schlechten Dinge, die die Weihe der Töne erfahren. Mit zauberhafter Sagenpracht umkleidet sie die schwierige Szene der Nornen wie eine Mahnung eigener Vergangenheit und gibt dem Siegfried, der zum letztenmal erzählt und zum letztenmal Brünnhilde seinen Gruß sendet, wie dieser, da sie zum letztenmal der Welt ihre symphonische Erkenntnis kündet, die ganze Schönheit beruhigter Sphären, die um Erlebnisse schwingen, welche vom Drama in den Ton eingetreten sind.

Die Charakterologie der Musik bei Wagner ist lange nicht so sehr in der Physiognomik des Gesanges zu suchen, der immer auf gewisse allgemeine Grenzen angewiesen bleibt, als in solchen symphonischen Gebilden, die den

Personen ihre Landschaft geben. Was sich bei Mozart als Regung und Ziel gezeigt hatte, was unterdessen in späteren Opern Farbe und in der absoluten Musik Seele geworden war, das wird hier bewußt wieder in die neue Oper projiziert und die Gleichung zwischen Figur und Musik auf ein Fazit gebracht, das heißt: die Musik gibt den Personen ihre Peripherie, sind sie die Menschen mit der nötigen Radienweite, um so besser.

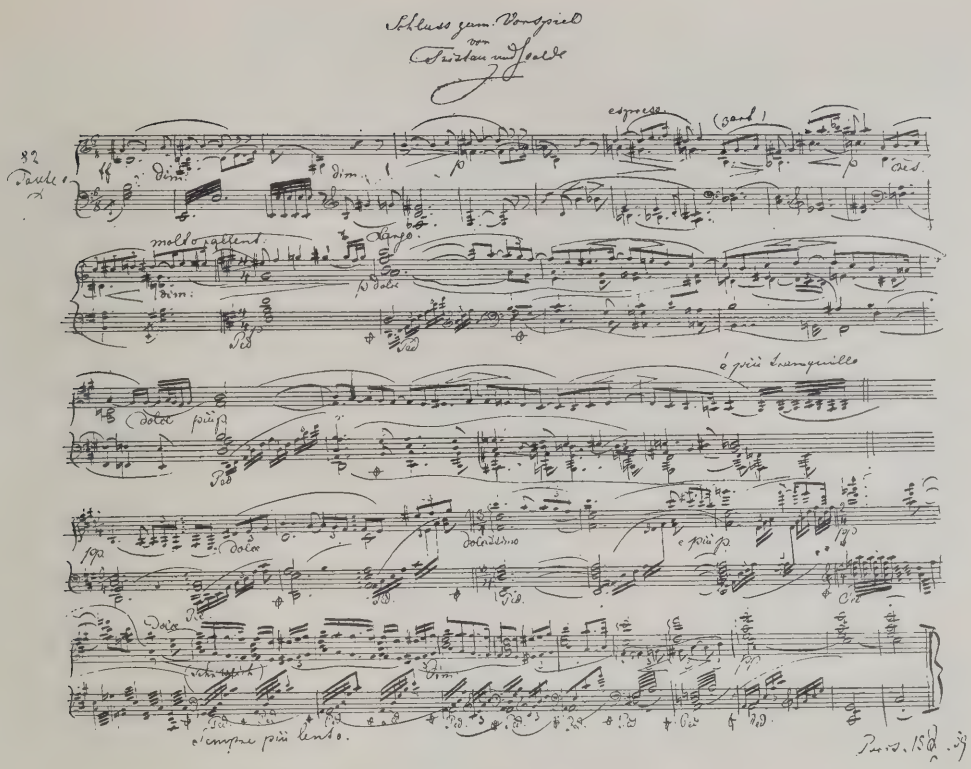
Die Radienweite beweist der erste Akt Walküre. Die Musik übernimmt ganz allein die Interpretation der Liebe, die zwischen Siegmund und Sieglinde keimt. Nichts kann ihnen erwünschter sein, als von dieser Musik erobert zu werden, und nichts der Musik lieber, als so die Bühne zu symphonisieren, woraus dieses herrliche Stück entsteht, das an Fluß und Kraft der musikalischen Sprache aus allen Werken Wagners hervorsticht. Ein einziger Fluß, der alle Nebenflüsse durch seine Kraft in sich aufnimmt. Das geworfene Vorspiel des Sturms, die stummen, rührenden Regungen Sieglindes in den Pausen des Dramas, den Hauptpartien der Musik, das Wachsen des mozartsch reinen Liebesmotivs, die legendenschönen Traurigkeiten der Wälsungen, zwei rhythmengebende Jagereien, Hundings übermütige und Siegmunds verzweifelte, das Glänzen des Schwertes wie eine Vision des edelsten Weber im Lohengrinkreis, der Überschwang des wogenden, liedschlagenden, seelenöffnenden Lenzes, da sie die Musik auf der Bühne dem Orchester abnehmen und alles Feuer in Schwert und Liebe zum wonneschreienden Schluß — eine einheitliche Szene von solcher Zündkraft neuer und doch begründeter Musik war noch nicht geschrieben worden.

Entgegengesetzt ist der Erfolg der Musik im dritten Akt Siegfried. Der Wanderer mit Erda, der Wanderer mit Siegfried und dann Siegfried mit Brünnhilde, da sie sich plötzlich lieben sollen, das sind zwangvoll dramatische Situationen, die der Musik nicht sonderlich entgegenkommen, einen schlechten Komponisten zu schlechten Tönen gelockt hätten. Die ungestüme Frische Wagners, als er die Feder zu dieser Komposition ansetzte, gibt ihm die Fähigkeiten, alles Widerstrebende einfach niederzumusizieren, indem er sich mit solcher Inbrunst der Umgestaltung selbst vererbter Motive und der Erfindung neuer widmet, daß er seine Figuren in einen Zauber symphonischer Phantasie hüllt, den sie bewundernd mitmachen. Alte Themen werden ungeahnt mächtig, sprechen aus sich selbst wie in einer neuen Gewalt, das symphonische Gewebe wird enger, zwingender, harmonisch kühner, rhythmisch herrschsüchtiger und melodisch mehr und mehr rücksichtslos gegen die eigene Vergangenheit. Ein sieghaft schönes, weitgreifend neues Thema umschwärmt Siegfried, berückende Weisen umschmeicheln Brünnhildes Mund, das Licht sendet ihr ungeahnte Akkordherrlichkeiten zu,

es schwelgt das Heilfreudige um sie in melodischem Liederton, ihr Jauchzen gestaltet eine instrumentale Phrase in der Härte spätbeethovenscher Freude, ihre Unruhe führt ihnen eine resolut bewegte Triole vor, würdig eines letzten Symphoniesatzes, ihre Angst besänftigt ein märchenhaft schönes, wiegendes, feinfühlig moduliertes Adagio, und da sie ihre ewige Liebe endlich in meistersingerliche Quarten niederlegen, wissen wir, daß diese Phantasien im Siegfriedidyll einen widertandsloseren Boden fanden: den der reinen Symphonie, die aus Freude an einem Kinde der Liebe schafft, nicht Kinder des Geistes zur Freude überreden will.

Der Ring war ein symphonisches Weltbild durch alle Reiche des Gewesenen. Tristan und Meistersinger, so aufgefaßt, geben sich uns als symphonische Dichtungen engerer, aber intensiverer Bezirke, die als Gegensätze die Energien aller bildenden Musik erschöpfen: Chromatik und Diatonik.

Die Chromatik ist die Welt der Farbe. Alles Gebrochene ist ihr eigen, der schimmernde Schein des zerlegten Lichts, das verhüllte Sinnenreizende und verführerisch Assoziative, alles Schillernde und Reflexive, die bunten Beziehungen der Dinge, ihr sich in die Seele Horchen und Verstehen und Lächeln und Vergehen, alle Intransigenz bis zur Luftleere, alles Durchgehende, das das Gerüst des Bestehenden verstrebt, das Tonale ausbiegt, das Starre fließen läßt, das Materielle entfliegen und das Gerade aufwirbeln. Die Chromatik ist die nervöse Durchfühlung aller Funktionen, ihrer geheimen dunklen Gänge, ihrer gleichschwebenden Temperatur. Es ist die Anschauung der Analyse durch die höchst gesteigerte Sensitivität. Eine Lebenseinstellung in Halbtönen.

Vier chromatische Töne aufwärts, in alle Harmonien zu ordnen, sind diese Liebe von Tristan und Isolde. Abwärts sind sie die Vergangenheit, der wunde Tristan als Tantris. Chromatisch färbt sich die Zukunft, der Tod, und aller Fluch des Verlassenen nimmt diese Zeichen an. Dazwischen schwingt es und singt es in einer Musik, wie sie niemals so durchleuchtend, so durchblickend erlebt wurde, eine Schöpfung von Musik, die — ob Oper, ob nicht Oper — als Erfindung, als Neubildung, als Phantasie einer ganzen geschlossenen Tonwelt, als Äußerung eines gestaltenden Geistes und uneingeschränkten Gefühls zu den Göttlichkeiten dieser Erde zählt. Jeder Takt ist ein Leben, wie er vorher so nicht da war und so nicht wiederkommen kann. Jede Wendung ist der letzte Ausdruck einer unvergleichlichen inneren Zeugungskraft, in der unbändige Gewalten trächtig sind und der Trieb von Erlebnissen, die nicht mehr vertieft werden können. Alles Substanzielle ist überwunden, die äußerste Entstofflichung tritt ein. Es gibt einen Stil Tristan, wie es eine Erde gibt.

Tristan, von Wagner für Mathilde Wesendonck geschrieben

Wunder der Septime, der ewig unerfüllten, zweiseitigen, erdenlosen, wie sie diesen Stil durchzieht und die Akkorde des Sehnens bildet, die ihre Not schwer gegeneinander legen. Wunder des Vorhalts, des Erfüllungssüchtigen in der Melodie, der seine Auslösung von unten flehend andrängt oder sie von oben hingebend umklammert, wie er in dem schwärmenden Liebesmotiv des zweiten Aktes bis hin zum Liebestod in seligen Wellenlinien seine Zauber wirkt. Alle Wunder alles Unerlösten, der Septimen, der Vorhalte in die letzten Verwicklungen hinein, in den Harmonien der Brangänewacht, in denen der Rausch der Vereinigung musiziert, in den schneidenden Schmerzdissonanzen, in denen scharfe Sekunden schrill auf schwarzen Akkorden sich in übermäßiges Dur auflösen, bei Isolde auf dem Schiff, bei Tristan auf dem Lager. Wunder der unerlösten Rhythmen, der unruhig, ungleichmäßig neben- oder übereinander laufenden, aller zitternden Synkopen, pausierenden, unbestimmten Atemzüge, des Pulses von Tristans Wahnsinn in fünf Viertel oder drei Viertel nach vier Viertel und Isoldens letztem Schlag in gleichzeitigen drei Halben und vier Viertel oder zwei Halben und sechs Vierteln. Wunder der freigewordenen, schwebenden, augenblickserregten Melodie, die sich in den Urzauber ungerichteter Volks-

weisen zurückzieht, die luftige Weise des Seemanns, die in Klagen ringende, sich selbst betrauernde traurige Weise des Hirten, deren Schmerzensblick die ganze Szene des kranken Tristan nicht verläßt.

Bis zu Grenzen, die niemand auch nur geahnt hätte, werden Vorhänge aufgerissen, weite Horizonte genommen, ganz tief wird Luft geschöpft und in wilden Blitzläufen der Arm gestreckt. Weltenweite Symphonien gestalten sich. Über das nicht viel mehr als symbolische, konkave Motiv des großen Zwiegesangs entfaltet sich eine musikalische Dichtung von dauernder Psychologie in der Wandlung des Süßen, Herben, Festen, Weichen, Scharfen, Gedehnten, Erinnernden und Gespannten durch die Charaktere dieser einzigen Phrase. Ein Riesengemälde aller Schmerzlichkeiten bildet die erste Hälfte des dritten Akts, alles Ziehende, Sinkende, Brechende und Süchtige in immer gedrängterer Beziehung der Motive, bis zur Gleichzeitigkeit von vier Themen. Darunter wogen die Tonalitäten in ewiger Unruhe, Unbestimmtheit, Tal und Berg ineinanderrauschend und doch nicht einmal vom Gesetz ihrer Kraft und Einheit verlassen. Schwimmend, erdlos wird alles Formale, Ererbte, Geprägte, alle S-Linien der delikat gesponnenen Minnepoesie zwischen Isolde und Brangäne, alle Dominantenringe des Liebessangs, alle Heldrhythmen in den legendären Tristanhymnen, alle Gegensätzlichkeiten der Schiffstaktweisen, der Heimatdiatonik, der Kurwenalgradheiten, alles Horn- und Jagdwesen, das immateriell in der Luftperspektive der Bühne zergeht, wie jeder Akt mit einer solchen Luftdistanz des Tons beginnt: der erste mit dem Seemannslied über weitem Wasser, der zweite mit den Hornklängen im Wald, der dritte mit der Hirtenschalmei am öden Ufer, an dem leere Intervalle in die Luft steigen. Luft legt sich zwischen die Charaktere der Musik, als Ausdruck der Gefühle, daß sie in Spiegelungen zu oszillieren beginnen. In verstellter Süße liebkost Isolde im ersten Akt die Melodie zu schmeichlerischer Ironie, und in illusionärer Süße bildet sie der wahnsinnige Tristan zu Gesängen wundervoller Visionskraft. Chromatisch schillernd steht Wahrheit und Schein gegeneinander, daß es in der Farbe berückender Schönheit erglänzt. In einem genialen chromatischen Abstieg senkt sich Brangäne im ersten Akt von Isoldens Ausbrüchen nieder zu einer Musik, in zwei Partien, die eine farbflüssiger, die andere in drei Viertel farbgewirkter, um alles, was ihr an Unmittelbarkeit der Gesinnung zukommt, durch eine Koloristik und Phantastik der Erfindung in das Zauberische zu wenden, die vielleicht die bewundernswerteste Chromatisierung des ganzen Werks darstellt. Die Materie ist entbunden. Wir gelangen zur Tiefe, die die Höhe ist. Das Urvergessen webt seine einfachsten Harmonien. Die Nacht der Liebe senkt sich in das weiche As-Dur. Wir sind in einer Musik,

die selbst noch vor der Musik ist, auf jenem Urgrund, den wir seit den Zeiten des Holländers erstrebten und hier erreichen. Aus ihm wachsen die letzten Wunder. Selige, schwebende, erdenlose Harmonnien, deren Geheimnisse die Musik hier entdeckte. Die Liebessterbemelodie, die nicht mehr weiß, ob sie ein Lied sei oder nicht, und alle akkordmelodischen Zärtlichkeiten aller Liebessingepaare in die Heiligkeit ihres milden Ernstes auflöst. Das Emporsteigen der transzendenten, verzückten, tönebrünstigen Weise, des Todes der Liebe und der Liebe des Todes, in jener ungetrennten Schönheit, die noch vor der Skala der Welt liegt. Da muß freilich Marke daneben stehenbleiben, mit der braven Herzlichkeit seines ehrlichen Basses. Und mit ihm alle anderen Markes.

Frau Wesendonck. Nach Dorn

Die andere Welt sind die Meistersinger, die Welt der Diatonik, des ausgesprochenen C-Dur, wo alles fest und gerade und eindeutig und leitertonig wird, sicher auf dem Boden steht und froh ins Helle blickt. Die Symphonie des Tages. Jenes sonnigen Tages, der in Sachsens Zimmer leuchtet, wo unter dem freundlichen Glanz des wohlwollend umfangenden Leitmotivs dieser Szene an der Zukunft gearbeitet wird, Lieder entstehen, Regeln geprüft und Glück geschaffen wird.

Sachsens sorgliches Motiv, das ihn unter dem Besuch der Eva am Johannisvorabend beschleicht, scheint noch einmal die Rätsel der Chromatik aufzuwerfen, aber wie er sich selbst das Tristanzitat vom Leibe schüttelt, so entkeimt ihm eine herzlich schöne und gute Melodie, die den Dingen mit Freude und Verständnis ins Auge sieht. Nicht noch einmal das Schicksal

Markes! Laßt die Melodie solche männlichen Linien haben, die Harmonien festen Griff, den Rhythmus Stand und Schlag, und die unbeschreibliche Frische dieses Werkes lacht uns an.

Wieder sind es vier Töne. Aber vier aus der Tonleiter, diatonische, begründete und meinungsstarke. Sie machen den Schritt der Meistersinger in ihrem kräftigen Mannesmotiv, sie beherrschen als musikalisches Ornament ganze Strecken der Handlung, bald in einer Reihe, bald als Quart gefaßt, sie formen das Motiv der Liebe, geben Nürnberg sein stolzes Zeichen, erfreuen den Tanz auf der Wiese mit einer volkstümlichen Wendung, gießen das Licht über das selige Motiv, das Evas glänzende Erscheinung begleitet, kriechen in Beckmessers Albernheiten hinein, geben den Schustern die Leisten, signalisieren die Prügel und stützen die Lehren an den Freund von holder Jugendzeit, denen Nicolai aus dem Grabe zunickt. Sie sind die Fahne der Diatonik, immer verschieden gerollt und geschwungen.

Selbstbewußt steht Walthers ritterliches Motiv auf diatonischem Boden. Auch Evas fragende Vorhaltseptime verläßt nicht die keusche Moral dieser tonalen Bindung. Das Johannistagmotiv legt sich froh über Tonika und Dominante, oder zwei Quarten der Tonika und ihrer nächsten Stufe. Die Loyalität der diatonischen Harmonien entwickelt das Zunftmotiv. Davids Sprünge gehen die Skala in Sexten hinab und Beckmessers Bockigkeiten sie gern hinauf bis zu seinen steifleinenen Tanzereien — alles Tanzende der Lehrbuben, bei der Freiung, in der Straße, auf der Wiese ist diatonisch reiner Schnitt. So wollen es auch die aufziehenden Gewerke, die quartigen Schuster, die Tonikastadtwächter, die altmodisch floskelnden Schneider und die Bäcker, denen erst gar nichts Besonderes einfällt.

Die Formel des Archaischen legt sich stilbildend hinein. Der Unterricht Davids in den Meisterweisen mit Koloraturen und Kadenzen, die Tabulatur mit der Behäbigkeit steifer Melodie und der Bestätigung des Refrains, die Taufe der neuen Waltherweise in hieratischer Feierlichkeit und alles große und kleine Choralhafte geben Diatonik als Farbe. Auf gutem, altem Orgelpunkt, den ein Fis des Nachtwächters darstellt, spielt sich die traumhaft schöne Wendung ab, die den Zauber der Liebe begleitet. Und auf ebenso festem Grunde entwickelt sich das As-Dur-Motiv in zärtlichem Spiel zum Besuch der Eva in Sachsens Zimmer. Die Gewohnheit der Sequenz wird zur formalen Liebhaberei. Die Sequenz, das Wiederholen einer Phrase durch Stufen der Skala, durchdringt das ganze Werk, in der Musik der Meistersinger, des Walther, des Sachs. Musiker nennen es Schusterflicken. Hier wird es der Ruhm des Schusters. Denn es ist so gestaltenvoll und gefühlsbiegsam neu geboren, wie alle diese Erbtümer eine Erneuerung erfahren,

die eine Entdeckung ist: Stil, gesehen durch das Temperament der Erfindung.

So werden auch Lieder neugeborener Stil. Sachsens Schusterlied ist die sehr lebendige Erneuerung des realistischen Volkstons, der Chor „Wach auf" über Sachsens historischen Text die wundervolle Modernisierung des idealistischen Volkstons. Walthers Lieder stufen sich ab. „Fanget an" ist wie aus den elementaren Gründen des Dur-Akkords unter Zerlegung der auswachsenden Harmonien improvisatorisch entwickelt bis in jenes eratmend schöne Septimen- und Vorhaltthema, das zum Motiv wird, ohne je seinen tonalen Charakter zu verlieren. „Am stillen Herd" ist eine Mitte zwischen Finden und Bauen, wie das Schaffen einer konturierten Melodie. Das Preislied ist Bau, mosaikartig aus Motiven in eine Form zusammengelegt, die noch genug innerliche Impression hat, um sich im Verlaufe des Dramas zu wandeln. Als Erfindung aber war das alles so neu, daß es für sich eine Epoche des deutschen Liedes darstellen könnte.

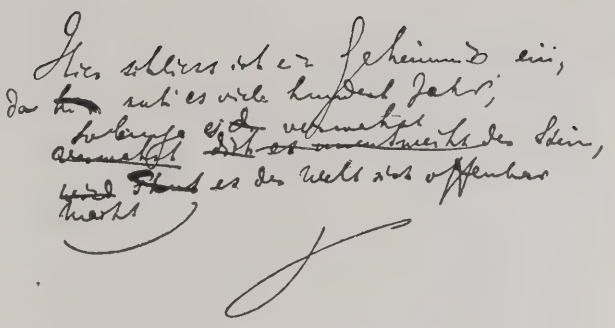
Neugeborener Stil sind die Ensembles und großen symphonischen Bilder. Fest stehen sie auf der Tradition und sind doch in die Sphäre einer schaffenden Phantasie gerückt, daß Stil Erlebnis und Gesetz Charakter wird. Am ersten Aktschluß die Türmung der gehässigen Meister, des fortsingenden Walther, der spöttischen Lehrbuben ist ein Kunstwerk, das man sich scheut, Finale zu nennen. Die kühne Prügelszene, die sich bis zu achtzehn Stimmen verwickelt, scheint nur ihren Lärm zu machen, um in der einzigen Poesie des lyrischen Mondlichts, das die Gespenster belächelt, sich abregen zu dürfen. Das Quintett, an absoluter Schönheit unerreicht in Fluß, Hebung und Begeisterung der Stimmen, ist so weit über alle Überlieferung hinaus, daß es uns selbst eine wurde. Man spricht von dieser Meistersingermusik, indem man sie voraussetzt. Zieht uns Tristan immer wieder unerklärlich heran, so ist sie der Grund unseres Empfindens geworden, nicht wechselnd und vielfarbig wie alles Abnorme, sondern gesund und bodenstark wie der Acker im Frühjahr. Fast vergessen wir, daß diese Heiterkeit eine große Äußerung des angeblichen Pessimisten war. Fast vergessen wir, daß alle alten Künste der Musik, gegen die wir von ihm aus einst eiferten, hier eine glänzende Rechtfertigung fanden. Es ist ein Triumph und eine Schönheit der Phantasie, die uns zu selbstverständlich geworden sind.

Wie das Alte in ihr neu wurde, Lied und Ensemble aus einer Form ein Vorgang und Ereignis, so soll es uns selbst nie alt werden. Der Eintritt der Meister baut als Bild der Gesetzmäßigkeit auf dem Schritt von Tonika und Dominante ein organisches Spiel von Quarten, Sequenzen, Skalen. Die Szene unter dem Flieder bildet frühlingslicht eine zartbewegte Dich-

tung aus dem Liede Walthers und dem Traum Evas. Der Wahnmonolog reiht ein tief nachgefühltes Epos aller thematischen Sorgen und Hoffnungen Sachsens aneinander. Sachsens Dank und Schlußgesang verdichten und verinnerlichen alles Geschaffene zu einem Ensemble musikalischer Erlebnisse, dessen Erinnerungskraft wächst, je öfter wir sie genießen. Das sind nicht bloß Musikstücke, das sind immer wieder Bildnisse, die sich von Lebensmüh bedrängte Geister in ihrer Nöte Wildnis schufen. Sie machten das Leben zum Bilde, nun wird das Bild wieder zum Leben erlöst. Denn dies wollen die Meistersinger: die Erde singen lassen, den Volksboden immer neu besäen, das Ererbte und Bestehende in der schlichten Dankbarkeit immer neuer Einfühlung in die Sonne der Gegenwart führen und in jener Erinnerung der Erinnerung pflegen, die Musik heißt.

Verdi schloß mit einem Werk, das in die Höhen des befreienden Humors führt, Wagner mit einem, das in die Tiefen religiöser Erlösung sich versenkte. Jener war ein Fruchtbaum auf südlicher Erde, und seine Früchte lösten sich ab, wenn sie reif und kostbar waren. Dieser war ein Problem des Nordens, und seine Arbeit war ein Kreis, der Vollendung in sich suchte, indem er in sich zurückkehrte. Der Parsifal hat die Müdigkeit dieser Rückkehr. Seine Erfindung sprudelt nicht mehr aus neuen Quellen, sie sättigt sich an ihrer eigenen Vergangenheit. In der Wendung des Gralsmotivs, das zur Quinte diatonisch aufsteigt, lehnt sie sich an eine Phrase des katholischen Gottesdienstes an; im letzten Gesang des ewig leidenden Amfortas blickt sie gerührt zur alten italienisierenden Melodie zurück. Der Schwan des Parifal zitiert den Schwan Lohengrins, ein Dur mit einem zugehörigen Moll. Aus diesen Akkorden, in den typischen Rhythmus des Erhabenen gesetzt, bildet sich das feierliche Motiv des Gralsgebetes, dessen Kontur sich unter einer Ausbiegung im Stil schmerzlicher Tristantage zur Linie des Abendmahlsgesanges fortwirkt. Die Romakkorde Tannhäusers mit den Quartensequenzen der Meistersinger durchsetzt, ergeben das Thema des Glaubens und die Tonketten der schwebenden Taube. Isoldens Verzweiflungswürfe in dissonierenden reißenden Skalen, alle Chromatik sich reibender und schneidender Stimmreihen wandelt sich in die Schmerzens- und Mitleidsmotive und in Kundrys unruhige Doppelseele. Aus den Akkordrhythmen des Siegfried in seiner Szene mit Wotan (alles nicht zu wörtlich zu nehmen) bildet sich das redselige, schwache Parsifalmotiv. Die Gralsglocken ergehen sich in bewährten Quarten, über denen sich ein Zauber weitgezogener klingender Fäden und hieratisch korrespondierender Sequenzen entwickelt, in dem dumpfe Erinnerungen an ein Nürnberg fortsingen. Dieselbe Luft, die Siegfried vor dem Tode im Walde anhaucht, thematisiert

sich in der Waldfrische auch dieses Klimas, leicht angefächelt durch Lenzesdüfte aus Siegmunds Liebeszeit. Die Haßrhythmen der Nibelungen gehen in die Qualen des Amfortas über. Die Rheintöchter der Götterdämmerung leihen ihre sinnlichen Figurationen manchen Bewegungen der Blumenmädchen, und der Karfreitag genießt noch einmal diese S-Linie der Melodie, die von den Lohengrinchören bis in Walthers Sehnsucht so manches Schicksal erlebt und gestaltet hat.



Der Grundsteinspruch für Bayreuth

Eine Wandelmusik ist das, in der die Zeit zum Raum wird, alles Gewesene zu einer stillen und weiten Kathedrale, in der Harmonien klingen wie in alten Jahren, zum Entzücken des Ohres in süßgleitende Kontrapunktik gebracht, sich selbst niemals genug im Genuß des Aufbaues in der Wiederholung ihrer parallelen oder konvergierenden oder divergierenden Verschränkungen — Harmonien bald von der letzten Kühnheit aller Unaufgelöstheiten, aller Verwicklungen gedrängter Durchgänge und ineinander geschobener Akkordgebilde wie bei Titurels Begräbnis, bald von einer naiven Lehrlosigkeit und Ungebrochenheit, wie die Folgen der Septimen und Durdreiklänge im Motiv des reinen Toren, bald von einer kirchlichen Weitlage, in Rhythmen und in Intervallen, bis zur gläsernen Transparenz mystischer Orgelregister. Eine Sphäre von Harmonien ist es, die dem Parsifal seinen eigenen ruhigen Stil gibt, die Farbe satter Erinnerung, die Modulation der Gliederung, wie sie sich noch zuletzt unter den schönen Kurven des hin und her gesungenen Erlösungsmotivs darstellt: von D-Dur über H-Moll, A-Dur, Fis-Moll, E-Dur, Cis-Moll, Ces-Dur, As-Moll, Ges-Dur, Es-Moll nach Des-Dur in einem Kreise der bunten Tonalitäten schwingend.

In dem Meere wogender Harmonien bilden sich einige Inseln, auf denen die musikalische Phantasie in reiner Blüte steht, wenn schwächer in Natur, so doch immer noch stärker in ihrer Treibhauspracht als mancher eingebildete Sommer. Die Weise vom Wein und Brot hebt sich durch ihre melancholisch zarte Volkstümlichkeit (Chopins würdig) erfrischend ab von dem unersättlichen Schmerzbohren und frommen Gezitter dieser leid- und mitleidgeschwängerten Musik, um gar zu schnell in der Phrase „froh im Verein, brudergetreu“ diese volkstümliche Grenze schon zu überschreiten. In der

Blumengartenszene leuchtet um die Partie von Kundrys Kuß die letzte wahre Sünde der Sinnlichkeit, während sonst, trotz der Zwölfteilung der Frauenstimmen und der Anstrengung verschiedenster sich überlockender Themen, diese Sinnlichkeit so zu alt erscheint, wie sie einst im Venusberg des originalen Tannhäuser zu jung war. Dafür stellen die paar Seiten in G-Dur, auf denen Kundry Herzeleides Tod erzählt, eine aus dem Stil Tristans und der Meistersinger bewußt gewonnene Reinkultur dar, daß sie Fortsetzungen hätten versprechen können. Die intensivste Stimmung, nicht so sehr erfinderischer als geklärter musikalischer Phantasie bildet sich im dritten Akt, von dem herausdrängenden Erwachen der Kundry über das synkopische Nahen Parsifals, über die schöne Lyrik des Badens und Salbens bis zum Blühen des Karfreitags und dem gesenkten Motiv Titurels „zum letzten Male". Hier ist eine klare Anschauung der Themen, frei von angsterflehten Nebenwirkungen und alles feine und verstehende Auslassen und Resignieren einer alten weisen Künstlerhand: Schweigen und stilles Weinen.

Das Erbe

Die Schlußfrage ist die nach der Wagnerschen Kultur. Einst das Kredo einer kleinen tapferen Schar, die unvergeßliche Opfer diesem Idealismus brachte, ist sie der Zweifel einer jungen Generation geworden, die durch Wagner selbst irregeführt wurde. Sie bellen gegen ihn und wissen nicht, daß es nur der Mond ist, den sie anheulen, der Reflex der Sonne. Sie wollen seine Größe nicht sehen, seinen Willen, der in jeder Zeile seines Werks spricht, nicht anerkennen. Sie ahnen nicht, daß, wenn dieser Riese liegt, er immer noch höher ist als ihre Zwergenhaftigkeit. Sie sind bemitleidenswert, indem sie der Tragik dieses Helden noch die Tragik des Mißverständnisses hinzufügen, das er sie lehrte. Er lehrte sie Theorie, Philosophie, Mission, Regeneration und alles Pathos des Überkünstlerischen, aber nie sprach er zu ihnen von der Macht der Musik, die doch seine einzig starke Quelle war, von der musikalischen Erfindung, der Nur-Musik, die wieder aufgerichtet werden soll. Wohl empfinde ich diese Gegenempfindungen. Wenn ich die edle Phantasie des Goetheschen Märchens bewundere, wenn ich auf den kühlen und feinen Wegen Kellers gehe, selbst wenn ich den köstlichen animalischen Geruch des Sozialismus wittere, der in Kiplings Dschungelbuch so etwas wie das Rheingoldthema in eine moralische Fabel wendet, von all diesen keuschen und sicheren Gegenden kann ich wohl, in der Welle eines Augenblicks, begreifen, wie das Gesicht seiner Kunst

zu einer Grimasse von Mundfülle, Gefühlsbetulichkeit, Ausschwärmen von Wirkungen, Aufdringlichkeit des Innenlebens werden kann. Aber ich strafe mich selbst dafür. Unter dem sonnigen Jubel der letzten Meistersingerchöre in Bayreuth fliegt das alles von mir, wie Papier, und bleibt der Glaube an die unersetzliche Kraft der Musik, die ein Licht ist, das Schatten wirft. Ich kann nicht von den Schatten gegen das Licht kommen. Ich kann mich nicht versündigen an einem Mann, dessen musikalischer Gedanke Welten schuf, in jedem Werk eine neue. Gebt mir einen zweiten solchen in unseren Jahren, und mit ihm allein will ich ihn messen. Es ist Zeit, daß die dialektische Sophistik der Antimusikalischen ihr Ende findet. Von der Musik aus ist diese Erscheinung wieder zu begreifen, zu beurteilen, wiederherzustellen. Der Beylismus sagte, Körper, die einander sich nähern, erzeugen wohl Wärme und Gärung, aber es geht vorüber. Das war gut für Rossini, schon nicht mehr für Mozart und gar nicht für uns. Es geht nicht vorüber! Es gibt Schlachten und Siege. Und es gibt die Probe auf Gefühl für Leidenschaft und Größe.

Die Kultur Wagners ist das gewaltige Ende der stilbewußten Oper. Das ist keine Kultur von Begriffen, sondern die einer Persönlichkeit. Seine Kraft ist die schöpferisch musikalische, nur diese, nicht eine Theorie. Die Theorie ist in ihm die Auflehnung der Vernunft gegen dieses Unding, genannt Oper. Oder die Auflehnung seiner sozialen Natur gegen seine individuelle „Genialität".

Die Vernunft fragt ihn zuerst: wie kommst du zu dieser Kunstgattung? Woher wird sie? Und so konstruiert er sich aus den künstlerischen Elementen, die die Natur in ihn legte, das Gesamtkunstwerk, das oft ersehnte, oft prophezeite, das er über Gluck hinaus als persönliche Einheit des Dichterischen und Musikalischen fordert. Es ist ein philosophierter Notschrei.

Die Vernunft fragt zweitens: wozu machst du das alles? So konstruiert er sich die Regenerationsidee. Die Menschen sind in Verfall. Nur das Kunstwerk kann sie erlösen. Und vor allem das Drama, und zwar dieses musikalische Drama, als letzter Ausdruck aller ästhetischen Ideale.

Wie wunderbar war dies in System gebracht. Welche Ehre war der Oper angetan. Ihre Paradoxie sollte Wahrheit sein. Er hat es an sich selbst erlebt, daß sie Paradoxie blieb, und darin viel fruchtbarer als eine Wahrheit, die niemals Wirklichkeit werden kann. Nicht die soziale Auffassung, weder der Künste noch der Menschen gibt hier den Ausschlag. Nur die künstlerische Kraft des Schöpfers. Wirkt nur ein Schimmer von ihr im Werk, so ist es mehr als alle Verbindungen von Quantitäten. Und wirkt sie über-

haupt, so wirkt sie nur durch sich. Die Kunst als Schöpfung ist lebensstärkend in dem einzelnen, aber der moralische Wille kann sie dazu nicht machen. Ist die Phantasie klein, zerstört er sie sogar — ist sie groß, ist er überflüssig. Es gibt kein ästhetisches Erziehen als Bessernwollen, aber es gibt ein ästhetisches Erzogenwerden als Steigerung des Lebensgefühls. Dies sitzt nicht im Faktor, sondern im Produkt. Es ist nicht die Aufgabe des Künstlers, sondern des Kunstwerks, das sich von ihm löste.

Der wahre Künstler schafft aus zentralem Leben, daher hat seine Kunst lebensstärkende, also auch bessernde Kräfte. Indem sich sein Werk von ihm ablöst, beginnt diese soziale Bedeutung, die freilich nur peripherisch (Luxus) ist. Zwischen dem Schaffen und dem Wirken ist ein wesentlicher Unterschied. Die Kunst hat zwei Leben, als Geburt und als Existenz. Ihre Vermengung ist übel, ihre Vermittlung nötig.

Oder: das Kunstwerk erhöht Lebenskräfte. Das ist sein sozialer Sinn. Aber es darf ihn nicht als moralischen Willen äußern. Dagegen muß das Publikum von dem moralischen Willen besessen sein, durch die Kunst in dieser Weise erhöht (erzogen) zu werden. Dies ist eine im Wesen der Kunst begründete Antinomie, die zu vermitteln Aufgabe des Kunstschriftstellers ist, dessen Empfindungsdynamik zwischen Schaffen und Genießen die Wage hält.

Ich setze diese Bekenntnisse hierher, weil sie die Antwort sind, die ich auf Regenerationsabsichten des Künstlers habe, sobald er sich zu viel darauf einbildet. Diderot schrieb einmal an Voltaire: „Den Menschen nützlich sein? Ist es so gewiß, daß man etwas anderes tut, als sie ergötzen, und daß zwischen einem Flötenspieler und einem Philosophen ein großer Unterschied ist?“ Das ist schrecklich wenig. Rousseau war Moralist und Künstler, aber er vermengte es nicht. Das ist gewiß das sicherste. Schiller entwächst dem 18. Jahrhundert. Er fühlt als erster die Kunst sozial. Er träumt von der allgemeinen ästhetischen Erziehung. Das war nur ein Irrtum der Utopie, der Erweiterung. Zu seinem sozialen Traum kommt bei Wagner der egoistische Realismus. Das war ein Irrtum seiner selbst, ein Irrtum der Verengerung. Sein musikalisches Drama, das Kunstprodukt seiner persönlichen Anlagen, hält er für das Regenerationsmittel. Dies Theater, das in der leichtsinnigen Wirtschaft seiner Künste, wie es im Wilhelm Meister heißt, als „zweideutigen Ursprungs“ erkannt ist. Diese Oper, die alle ihre Schönheiten aus ihrer Irrationalität, aus ihrer Willenlosigkeit hat. Und Wagner moralisiert sie in seiner Theorie so, daß er den furchtbaren Fluch über die absolute, nicht darstellende Musik ausspricht: sie habe keinen moralischen Willen.

Daß die Oper in seiner Verzweiflung noch diesen moralischen Willen zugesprochen erhielt, war ihre letzte große Illusion. In einer Verzweiflung zwischen Kunst und Moral, die der ernsteste Fall aller Opernreformen blieb. In einer Verzweiflung der Paradoxie, die Leben und Werk gewesen war und These werden wollte.

Aber was ist mit seiner Theorie? Die Kraft, die sie zeugte, hat sie verschlungen. Sie ist für uns ein Punkt geworden, hinter diese bunte Operngeschichte zu setzen. Beugt euch vor dieser tiefen Tragik. Befreit alle Probleme in der Herrlichkeit seiner Musik. Baut von ihr zurück — und ihr werdet verstehen, was seine Kultur ist, keine Kunstkultur, eine Künstlerkultur: das Erleben der Oper.

Die Anarchie der Oper

Die Stile

Der Stil der Oper hat aufgehört, es herrschen die Stile. Es herrscht die Anarchie. Die theoretische Paradoxie wurde in Wagner Erlebnis, seitdem ist sie Tatsache. Die moderne Oper ist die Praxis der Paradoxie. Nichts bindet, alles ist erlaubt. Alles widerspricht sich, es wird ruhelos nebeneinander komponiert. Der Glaube ist verloren. Vielleicht ist es das Ende.

Die einen ahmen Wagner nach, die anderen das 18. Jahrhundert. Diese sind Gegner jedes Baulichen, jene halten es für die einzige Rettung. Dieser ist Impressionist, jener Volkssänger. Die historische Oper wird neu aufgelegt, daneben entstehen feinste Lyrismen. Hier wird der Gesang zur Richtschnur genommen, dort das Orchester, andere suchen eine Mitte. Während man neuen Möglichkeiten von Visionen nachgeht, verehrt man das Buffotum und die Comique. Der eine holt es vom Märchen, der zweite von der dramatischen Sensation, der dritte vom Verismus, der vierte vom Symbolismus, der fünfte von allen zusammen. Hier erhitzt sich die Phantasie an der Melodie, dort verleugnet sie sie; bald umarmt sie die Literatur, bald die Instrumente. Von Debussys Illustrationen bis zu Massenets Dickleibigkeit ist dieselbe Entfernung wie von Strauß zu — Kaiser. Zwischen Wolf-Ferrari und Busoni liegen Epochen. Puccini und Humperdinck drehen sich den Rücken. Die Feste von Bayreuth bewährt ihren erziehlichen Ernst, während man mit der altitalienischen Oper neue Liebschaften anknüpft. Dabei geht es sehr international hin und her. Die Meistersinger werden der Erfolg von Paris, und Leoncavallo bekommt einen preußischen Hofauftrag. Mitten in diesem Chaos leben wir.

Wie können wir anders darüber schreiben als in fliegenden Blättern? Wer weiß, was morgen ist? Wer kennt den Weg und die Kräfte? Es bleibt nur übrig, die Anarchie in hundert Farben blitzen zu lassen. Macht euch das Bild daraus, das keines ist. Ich übersehe selbst das alles nicht mehr. Ich lege mir Artikel zurecht, die ich im Eindruck des Augenblicks schrieb. Ich hole anderes aus der Erinnerung. Manches kann ich schon kontrollieren. Aber ich stelle nichts fest, einmal weil ich mich nicht binden kann, und dann weil es eben von Natur lose ist. Ich streue es hin. In fünf Jahren streut man wieder anderes hin. Ein Buch, das aus dunklen Fernen aufklang, läuft in das Ungewisse wieder ab. Was ist Gegenwart, als daß sie Vergangenheit

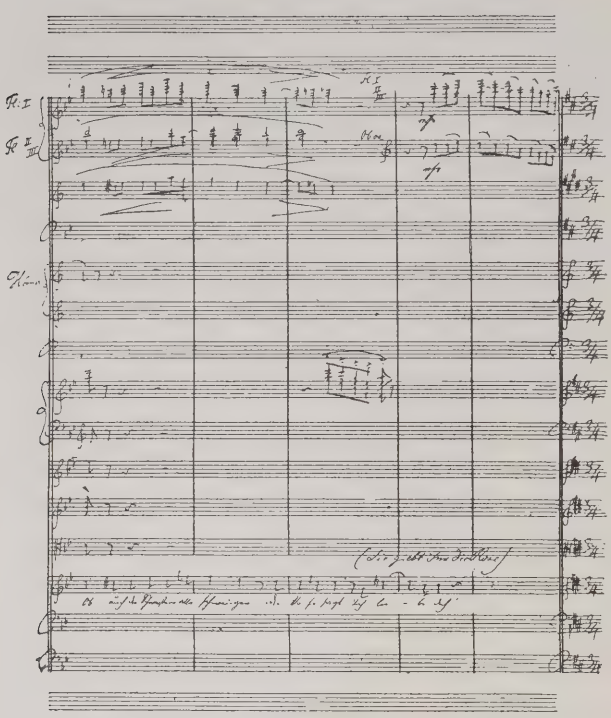
wird, aber die Zukunft ist schreckhaft. Und immer wieder wird es auf diesen Blättern Vergangenheit, so viel arbeitsamer Fleiß, geniale Eroberung, geliebte Schönheit — ohne Ziel, ohne Kulturwillen hier und da aufleuchtend, anarchisch . . .

Die Verwaisten

Dies ist eine Gruppe von Toten, die niemals ganz lebendig waren. Wagner drückte sie. Die „Bezähmung der Widerspenstigen" von Hermann Goetz ist ein verlorener Rest romantischen Humors, den man liebgewonnen hat, weil er so unzeitgemäß war. Aber es sind doch immer nur krampfhafte Anstrengungen, das Werk am Leben zu erhalten. Es ist zu bescheiden und mittelständig, meist eine kindlich-deutsche Komponiererei mit aller Ehrfurcht vor alten Formen, bindenden Motiven, schlechter Deklamation und dauerhaftem Gemüt. Von Drama keine Spur. Petrucchio gab Gelegenheit, den Humor sich wild stellen zu lassen, das strengte Goetz zwar an, aber es lag dem Deutschen mehr als ein feinnerviger Humor. Ohne Dämonie geht es sowieso nicht ab. Das Erscheinen Petrucchios in uneleganter Haltung zur eigenen Hochzeit gelang in guter Groteske, rhythmisch und melodisch. Der letzte Zank des Paares hat Wurf. Aber das Wertvolle liegt doch mehr in der versteckten Lyrik und absoluten Musikmacherei, auf Kosten der Situationen, die oft so falsch erfaßt werden, daß mehr Kunstgewebe als Kunst an ihnen arbeitet. Das ist dann wie Schumannsche Stubenluft. Die innere Anmut, das Gefühl für schmiegsam gleitende und begleitende Musik macht die Liebenswürdigkeiten. Petrucchios Werbung bei Battista, das Ensemble der Hochzeitswartenden sind reizende absolute Musikstücke. In der Duettmelodie des Paares, in Kätchens erster Nachgiebigkeit ist feine lyrische Zeichnung. Die Unterrichtsszene, mit dem Virgilzitat und der Tonleiter, die zu Liebesscharaden werden, ist die berühmteste geworden. Hier ist eine Unbefangenheit melodischer Buffonerie, in der die Grazie dieses verlorenen Autors sich am unmittelbarsten ausspricht. Findet der Deutsche eine glückliche Gelegenheit, in der Szene zu musizieren, ist er schon ganz zufrieden, legt die Stelzen beiseite, zieht sein Gefühl auf, bekennt seine Schulbildung und läßt im übrigen von seinen Figuren sich dramatisch bedienen.

Stellt sich Goetz eigentlich ganz außerhalb seiner Zeit, so gleitet der liebenswerte Peter Cornelius in sie hinein. Leider. Denn hier war eine eigentümlich tiefe Begabung, gewiß nicht dramatisch, aber mit einem sicheren Blick für ihr Klima. Der Barbier von Bagdad war so naiv geschrieben

worden, daß schon Liszt, der seine Aufführung in Weimar 1858 durchsetzte, allerlei Retouchen vornahm, ahnungslos in seiner Tapferkeit, daß er Schicksale entschied. Für ihn selbst war der Durchfall das Signal zu seinem Abgang, für Cornelius war es das Ende seiner Selbständigkeit. Viel später schrieb er dann eine neue Ouvertüre, die Liszt instrumentierte, und Mottl bearbeitete die Oper, indem er inhaltlich durchgreifende Änderungen machte und das Orchester mit Lohengrinflageoletten, Harfensüßigkeiten und allem Schmelz des Wagnerschen Klanges so überzuckerte, daß etwas ganz anderes daraus wurde. Erst in dieser Form ist das Stück populärer geworden, aber so, wie es die Freunde seiner zarten Seele wollen, hat es sich doch nie durchgesetzt. 1904 gab man in Weimar die Originalfassung. Man war erstaunt, plötzlich eine Musik zu hören, die nichts von orientalischer Süßigkeit zeigte, deutsch, holzgeschnitten, eigen und herb klang, mit all den naiven Reizen einer genialen Ungeschicklichkeit. Die Philologie dieser Bearbeitungen findet man in Sonderschriften und Ausgaben, die Max Hasse, der Wiederhersteller des Originals, erscheinen ließ. Es ist ein interessantes Kapitel zur Lehre vom Wohlwollen, das einen Künstler tötet. Die Mottlsche Form ist selbst durch diese Erkenntnis nicht verdrängt worden. Später, mit dem Cid, glitt Cornelius vollkommen in den Lohengrin hinein. Hermann Levi bearbeitete ihn noch weiter in diesem Sinne.

Cornelius hatte sich im Text eine mehr als geschickte Grundlage geschaffen — diese Liebesgeschichte, die durch die übergroße Sorge eines geschwätzigen alten Barbiers erst gestört, dann zum guten Ende geführt wird — er hatte das orientalisch Blumige und Breite mit einer Art deutscher Bufforeimerei und konzentrierter Lyrik zu einer dankbaren Sprache verbunden. Im Lyrischen ist er Herr. Das Margianalied des Barbiers, das Liebesduett, die vielen liedhaften Gesänge Nurredins sind echt und klar. Die Ensembles sind von feinem Geist, das Duett „Wenn zum Gebet", das träumerisch-exotische Gebet der Muezzin selbst, das Terzett „Er kommt" (in der Widerspenstigen gibt es dieselbe Nummer), in alledem ist Kontrapunktik und Stimmenfaktur, aber doch in einer sehr lebendigen Motivarbeit. An anderen Stellen drängt sich die doktrinäre deutsche Arbeit zu sehr hervor: im Durchkomponieren des Rausschmeißchors, in der Verstaffelung des Liebesduetts mit dem Fensterlied des Barbiers, in der Schreibseligkeir des Finales, vielleicht selbst in der verschiedenen Harmonisierung des schönen Salemaleikum-Schlusses. So verwandt wir uns der geistigen Verfassung von Cornelius fühlen, so liebenswürdig und feinsinnig uns seine musikalische Seele berührt, so schwer empfinden wir doch den Gang seines Humors. Die Siebenbrüdergeschichte des Barbiers, in verschiedenen Litaneien ausgeführt, seine

Cornelius' Handschrift: Barbier von Bagdad

Koloraturfreudigkeit, seine Verbeugungsphrasen, sein Echo im Orchester, die breite Bedeutsamkeit seines erarbeiteten Leitmotivs, alle diese an sich so guten, zeitverlorenen und behaglichen Dinge gewinnen hier ein Pathos, das aus deutscher Lyrik kommt, die lustig sein will, nicht aus letzter Persiflage eigener Person. Es ist eine Angst um den Ernst auch im Spaß, die den Liederdichter beschleicht, wenn er vor der Bühne steht. Wie humorlos ist der Chor der Sklaven um den Barbier, dem man Krankheiten einredet, am Schlusse des ersten Aktes. Wie schwerfällig gegen die ähnliche Szene des Sevillaner Barbiers. Mottl strich ihn, Levi stellte ihn wieder her. Es gehört die ganze deutsche Gläubigkeit dazu, in dieser Oper die Vorzüge einer edlen, herzlichen und auch guten Musik zu finden, die sie wirklich besitzt.

Ist Cornelius, ein ganz anderer, in die Wagnersphäre eingefangen worden, so ist Alexander Ritter der bedeutendste Führer der wirklich eingesessenen Epigonen. Wer zählt sie alle auf, die in Nonen schwelgten, in Vorhalten schwammen, in Tuben sich blähten? An Ritter denken wir gern zurück wegen seiner mannhaften Haltung in diesem Getriebe und seiner folgerichtigen Beschränkung auf Einakter: „Der faule Hans“ — „Wem die Krone?“ Der faule Hans ist auch, wie der Barbier von Bagdad, der jüngste von sieben Brüdern. Aber hier geht es um geistreiche Schlachttrompeten und höchst gefühlvolle Sentiments in Träumen, Lieben und Herrschen. Die Zeichnung ist nie original, doch voll echten Sinnes für Musik, für diese neudeutsche, romantisierende, schwärmende und kraftprotzende Musik, die Schule ward, immer mehr Begeisterung für Fortschritt, als Kraft der Gestaltung. Eine Apostelmusik. Ritter hielt die eine Hand Wagners und gab die andere Strauß.

Hugo Wolfs Corregidor? Er hat nun schon etliche Male auf den verschiedenen Bühnen die Kleider des Müllers Lucas angezogen und der Müller die seinen, um ihre Liebeskomödie durchzuführen. Aber diese Verkleidungsgeschichte ist offenbar ebenso verwickelt als uninteressant. Der Corregidor als Müller und der Müller als Corregidor sind Kostüme in einem Museum, aus alten Zeiten, aus dem Rokokoschlößchen, wo solche Mummenschänze noch wirklich passiert sein sollen. Hugo Wolf aber, der Liedersänger, hatte eine derartige Phantasie, daß er vor diesem Glasschrank mit alten Kostümen in ein Freudegeheul ausbrach und nichts Geringeres als die komische Oper zu finden glaubte. Ein peinlicher Anblick für einen so großen Mann, welche Einfälle, welche Arbeit, welche Illusionen verschwendete er an diese Kostümkomödie; wie verriet er sich selbst, als er sich einredete, daß sie ihn interessieren. Wie jeder deutsche Komponist, der sich mehr nach Humor sehnt, als daß er ihn besitzt, nahm er die Geschichte schwer genug, um sich Probleme vorzuschmeicheln. Er zog die Rokokokostüme über motivisch veranlagte Menschen. Wirft man die Kostüme weg und behält den Inhalt der Musik, so hat man ein reizendes Spiel in Händen. Man kommt bei diesem Stück auf so wilde Ideen: einen ganz, ganz anderen Text unterzuschieben, vielleicht von den Abenteuern eines deutschen Lyrikers, der nach Spanien reist und geheilt zurückkehrt?

Modernes Italien

Aus der Verdizeit reicht Boito herüber, dessen Mefistofele, 1868 erschienen, im Süden beliebt blieb. Aber ein sonderliches Kunstwerk ist er nicht. Vom Drama hat er so wenig, daß man ihn als Oratorium geben könnte, wie man Berlioz' Faust aus einem Oratorium zu einer Oper gemacht hat. Boito nahm aus beiden Teilen der Goetheschen Dichtung beliebige Szenen, das Himmelsvorspiel, die Osterwiese, das Studierzimmer, den Garten, das Gefängnis, beide Walpurgisnächte und Fausts Tod; er ließ fort, was ihm nicht behagte, z. B. Helenas Verschwinden, dafür setzte er die Goetheschen Worte ein, soweit er konnte. Zwischen Gounod und Berlioz blieb es in der Mitte, vom reflektierenden Verstand eines feinsinnigen, poetisch-musikalisch begabten Menschen gedrückt, der mit den Künsten nicht rang, wie Wagner, sondern sie sensitiv scheute. Zwischen nordischem und italienischem Empfinden pendelt er ziellos hin und her. Bisweilen hat er reizvolle Orchesterideen, wie in der Solobegleitung von Gretchens Wahnsinn; dann wieder schreibt er Chöre im besten Schulstil, wie den Höllenchor und den Erlösungschor; plötzlich ein naturalistischer Einfall, die Knaben im Himmel; dann wieder eine

heitere italienische Phrase, bei Faustens Monolog oder in der Liebesszene — alles bedächtig gewählt und geprüft und nicht ohne Selbstquälerei hingesetzt. Der Eklektiker aus Wissen. Ein Wagnerschwärmer, aber kein Wagnermensch.

Das junge Italien bildet sich in den achtziger Jahren in Mailand, in der Gegend Ponchiellis, der Mascagnis und Puccinis Lehrer war (nur seine Gioconda drang über Italiens Grenzen). Ein Nebenstrom der Neapeler Schule mündet hinein, aus der Spinelli, Leoncavallo, Giordano kommen. Die Willis, eine schon recht charakteristische Jugendoper Puccinis von 1884, sind die erste Stilprobe. 1886 jubelt man der Flora mirabilis des englisch-französischen Griechen Samara zu. Man betrachtete Alfredo Catalani, den heute vergessenen, als starke Anregung. Der Durchbruch geschieht durch den Wettbewerb für Einakter, den Sonzogno 1890 ausschreibt. Den ersten Preis erhielt die Cavalleria rusticana Mascagnis, den zweiten die Labilia Spinellis, die er später durch sein A basso porto übertraf. Die Cavalleria verbreitete den Stil in einem beispiellosen Erfolg über die Welt. Es wurde eine brutale Erholung von Wagner. Der letzte große Schlag Italiens in einer Manier, die sich aus französischen und italienischen Elementen äußerst wirksam zusammenfand und die krasse Anwendung musikalischer Ekstase sowohl wie Illustration auf Stoffe des modernen Lebens durchsetzte: man nannte es Verismus. Traviata stieg aus dem Kleide alter Formen und warf sich die Fetzen eines Stils um, den sie für Wahrheit hielt.

Von der explosiven dramatischen Kraft des Vergaschen Stückes sind genug Reste im Libretto der Cavalleria geblieben, um jenes Vorzittern und Nachzittern von Erregungen zu schaffen, das musikalisch so dankbar ist. Der Einakter drängt das Operntypische auf eine kurze Spanne zusammen, Gebet, Lolawalzer und Mord. Der französische Einschlag bringt den Satanismus einer Operette hinein, das Alfiolied, das Trinklied, den ironischen Schmelz des Intermezzos. Die rohe Instrumentation peitscht die Nerven. Eine scharfe, knappe Innenzeichnung preßt die Gefühle. In schlagkräftigen Phrasen findet die Melodie ihr Pathos. Jene jungitalienischen Wendungen, grausam geschnittene Silhouetten des Melos, werden in die Ohren gedrückt, ins Gehirn, das sie schwer losläßt. Psalmodierende Eintonwiederholungen, diatonische Verschiebungen, homophone Ekstasen, eine Leidenschaft des liedhaften Singens, auf ihrer Höhe im Duett Turiddu-Santuzza, schlägt alle gute Erziehung hypnotisch nieder. Ja, es war eine Kraft, die darin sprach. Ein Umschlagen des deutschen Problems in die sinnliche Macht des

gesungenen Tons, in den Rausch der rasenden Melodie, in den glühenden Hauch sensationeller Bühne, Liebe, Eifersucht, Tod, die einfachsten täglichen Dinge zum Himmel schreiend — aber es war ein animalischer Sieg, gegen den sich schließlich jede Geistigkeit, in der Welt und in Mascagni selbst, auflehnte. Er hatte sich ausgegeben. Er hat viel noch gemacht, bisweilen mit einem feinen Blick, bisweilen in schlenkernder Trunkenheit — aber, wo die wichtigen oder nur interessanten Werke der modernen Oper zu nennen sind, hat man nichts mehr von ihm zu sagen.

Das merkwürdige Schicksal Mascagnis, der Welt einen neuen Stil zu zeigen und kaum wieder von ihr empfangen zu werden, ist zu vergleichen mit dem Los Leoncavallos, von einem Caféspieler sich zu dem Hoflieferanten für den deutschen Kaiser aufzuschwingen, ohne jemals etwas Eigenes zu leisten. Sein Roland von Berlin, nach dem Roman des Alexis in Musik geschwemmt, bleibt das künstlichste Repertoirgebilde, das es je gegeben hat. Man hielt ihn für einen Vertreter des historischen Genres, nachdem er einmal in den Medici eine italienische Trilogie begonnen hatte, so schwach, daß er sie nicht fortsetzte. In Zaza machte er Musik, in Boheme machte er Musik. Er hatte das Pech, daß Puccini ihm zuvorgekommen war. Er machte Musik ohne jede Gestalt und Phantasie, abhängig von Fremden, kritiklos gegen sich selbst. Sein Welterfolg waren die Bajazzi, zwei Jahre nach der Cavalleria, wie ein Spiegelbild seiner eigenen Schmerzen. Welche glückliche Stoffwahl! Das Spiel der Komödianten ins Leben hineingezogen, Bühne und Leben, Leben und Bühne, gespielte und wirkliche Ehetragödie — welch alter, lieber Reiz, nie auszukosten. Er rettete mit diesem Griff eine Musik, die in Prozessionen, Bühnentänzen, Bajazzoliedern und Vögleintrivialitäten nicht mehr Note hat, als etwa das Geschick eines Tonschriftstellers, zumal er sich dem Französischen gern überläßt, ihr bei einiger Anstrengung geben kann. Daß er sich so anstrengte, hat man ihm mehr gedankt, als Routine verdient.

Giordano hat sich von Mala vita an verfeinert. André Chénier und Fedora haben eine resolute Musik, die vor keiner Komponierbarkeit scheut. Kühle, geistreiche Stimmungen und dann wieder dankbare Gesangausbrüche, interessante Kombinationen von Klavierkonzerten mit Liebesduetten und wieder pikante Details im Orchester. (Siberia sank schwach danieder.) Es ist wenig Faßbares, für Italien zu intellektuell, für den Intellekt zu musikalisch. Ein Zweig des Naturalistischen, der in Bezirke reicht, die noch nicht oft Musik genossen haben, politisch unterminiert, Schicksale von literarischem

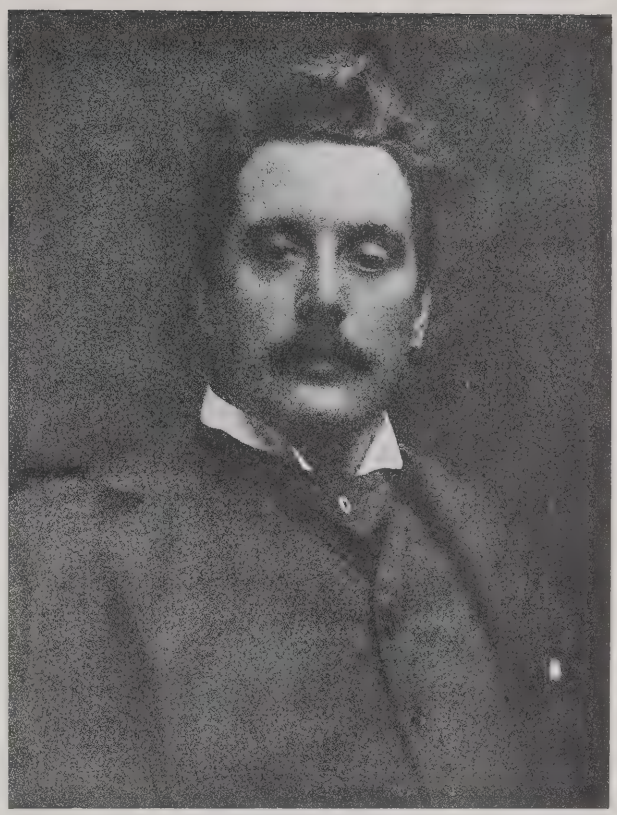
Ehrgeiz, die sich leicht illustrieren, um dann Augenblicke lyrischer Erregung zu wählen, in denen sie die Kehle hart an der Grenze der Wahrheit, im Genuß der Stimme ausströmen lassen. Niemals gewöhnlich, immer distanziert und selten bezwingend.

Puccini ist das Haupt der Schule. Was in Mascagni zu roh, in Leoncavallo zu gewöhnlich, in Giordano zu kühl ist, bringt er auf eine mittlere Linie, die ihre Popularität verdient. Viel zu geben hat er nicht, aber er gibt es meist in einer angenehmen Liebenswürdigkeit, die etwas vom Salonton hat, oft zu viel Drama. Ein Dramatiker ist er nicht, ein Lyriker auch nicht, ein Techniker auch nicht, aber es klingt hübsch. Zwischen Gesang, den er vorzüglich behandelt, und Orchester, das er sehr geschickt schattiert, findet er eine Mitte, die vorbildlich wäre, wenn sie nicht, von einer zu schwachen Phantasie getragen, mehr Klugheit als Wille schiene. Nimmt man ihn zu ernst, tut man ihm unrecht. Hört man ihn zu viel, durchschaut man ihn schnell. Und doch ist er ein guter Plauderer, und man plaudert mit ihm, über ihn — in anderer Art, doch ein wenig beinahe wie über die alten Italiener, au fond des loges . . .

Die Kameliendame, als sie Traviata wurde, ist sehr von ihrer wohl nicht recht opernfähigen Karriere entlastet worden. Zwischen dem Roman von Dumas und der Traviata ist ein größerer Unterschied, als zwischen Prévost oder Murger und ihren Vertonern. Der rührendste Moment des Romans, daß der Liebhaber nicht weiß, warum ihn seine Kameliendame verläßt, ist im Drama vernachlässigt. Die Kameliendame im Roman sagt von Manon, so liebe man nicht. Manon würde von dieser dramatisierten Marguerite Gautier dasselbe sagen. Aber Manon hat es leichter. Bei ihr bildet die Liebe nicht eine Episode im Kokottenleben, sondern die Kokotte eine im Liebesleben. Mimi und Manon kommen, die eine als Grisette, die andere als Kokotte in ihren Beruf durch ihr leichtes Naturell, wahre Liebe leitet sie hinein und folgt ihnen hinaus. Mimi und die Kameliendame haben eine süß zehrende Krankheit gemeinsam, Manon und Mimi die premiers amours, und die Kameliendame und Manon die Berufsdisposition. In diesem Schillern der Schicksale und Temperamente ist es gut zu musizieren.

Puccini nimmt, wie in der Boheme, auch in der „Manon“ einzelne Szenen aus dem Original, die wirksam sind: die Entführung in der verwechselten Kutsche, das luxuriöse Leben beim Steuerpächter, die Wiederbegegnung mit des Grieux im Gefängnis und der einsame Tod auf der Landstraße. Massenets Textformation in seiner „Manon“ ist breiter und gibt der Psycho-

logie mehr Spielraum: in den wechselnden Szenen erfahren wir mehr vom Wechsel ihrer Liebschaften, von den Gründen des Wechsels, vom Kampf der Liebe und des Lebens. Massenets Text ist mehr Roman, Puccinis mehr Szene, obwohl wiederum Puccini sich mehr an das Gegebene des alten Romans hält als Massenet. Eine schöne Doktordissertation für kommende Musikstudenten. Dem heutigen Opernbesucher genügt zu wissen, daß Manon eine reizende Person war, die aus Gefühl einen Chevalier liebte, aus Genuß von einem Steuerpächter sich aushalten ließ, um schließlich in diesem Zwiespalt ihrer Natur unterzugehen, wobei das gerächte Gefühl sie über den verlorenen Genuß tröstet.



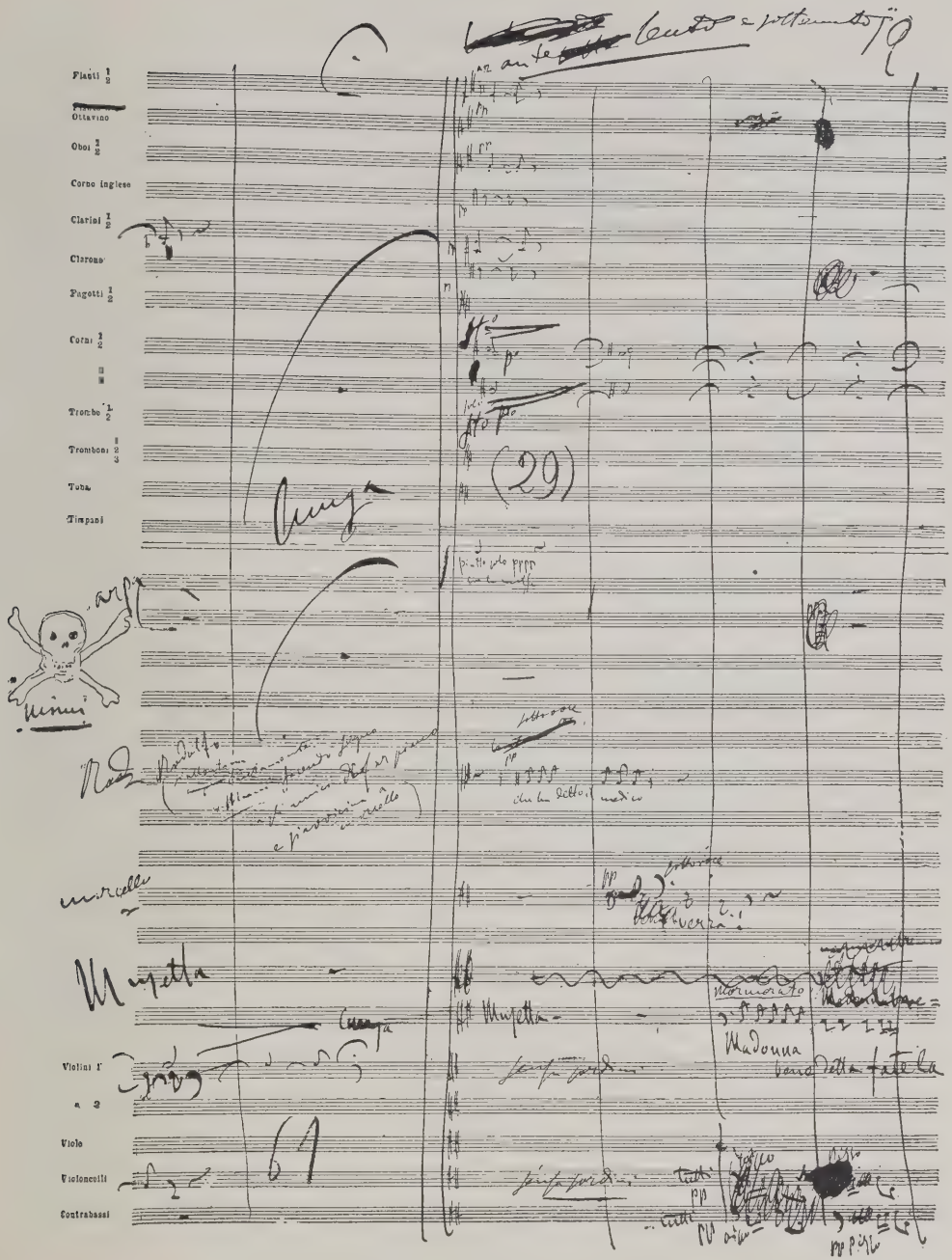
Puccini

Puccinis Musik, mit Massenet verglichen, ist besser, aber sie ist nicht gut: Massenet leidet ständig unter der Pose einer beredten Empfindsamkeit und routinierten Affektiertheit, Puccini ist Causeur, eleganter Erzähler und liebenswürdiger Illustrator, und darum als Typus schon viel angenehmer. Aber die mondäne Linie, die er in der Boheme ausbildete, ist in der Manon noch nicht genug entwickelt, sie steckt in einer süßen Schöngeisterei, die sich bei Steigerungen in Wagnersche Floskeln verliert. Der erste Akt ist unsicher, der zweite — ein Rokokointerieur mit Tanz und Gesang — ist leicht und graziös, aber etwas leer, der dritte Akt — am Gefängnis — ist ernster gedacht, doch unselbständig, und der vierte — der dankbare Schluß auf der einsamen Straße — ist von einem Pathos, das der Komponist bei späteren Gelegenheiten vermieden hat. Es sind die Anfänge eines musikalischen Gesellschaftsmenschen, der aus der „Literatur" noch nicht herausgewachsen ist. Aber die Fadesse der Musik ist oft so bezaubernd, daß man die Neigung versteht, daraus eine Cafémusik abzuzapfen, die von schmelzenden Zigeunern vorgetragen wird.

Boheme bleibt seine Krone. Vier Szenen sind herausgenommen, die erste Begegnung, Café Momus, das winterliche Tor, das Sterben — und in eine liebenswürdige Tragik gesetzt, die uns nachhängt, so wenig tief sie sein mag, von leise wehmütigen Melodien durchzogen, von einer guten traurigen Lustigkeit, von südlicher Betriebsamkeit, ein Melodisieren des Lebens von moderner Hand, die das französische Sentiment in scharfe italienische Phrasen bringt, das musikalische Milieu in freiem Wurf zeichnet, Lieder halb werden, halb vergehen läßt, Rezitative zur Wahrheit hochführt, entzückende Einfälle dazwischen streut, geistreich im Auslassen, gefühlvoll im Motivischen, das sich in leichten Charakteren und schönen Wendungen aneinander erinnert. Zum Manuskriptheizen, zur Wirtsorgie, zu Mimis Eintritt, Mansarde, Liebe, Tod, zu allem gesellen sich so hübsche Melodienreihen, daß sie Stimmung weben, nicht immer ganz passend, aber an sich so nett, daß man sie nicht wegblasen mag. Das rührende, klagende, kindlich verliebte Mimimotiv schwingt um dieses Figürchen auch alles Leben der Musik. Die Musik hebt sich zu großen Schönheiten in der Lyrik der ersten Liebesszene, in den Konsequenzen der Terzenmelodie Mimis im dritten Akt, in dem gezogenen, schwebenden, weitatmigen Motiv des folgenden Duetts. Sie charakterisiert sich gut in dem Abschiedslied Collins an seinen Mantel, eine arme Traurigkeit, in Musettes Lied von Paris, eine parfümierte Lustigkeit. Sie sinkt auch zu Schwachheiten, in der Anlage des zweiten Aktes mit seinen abgescheuerten Quinten, im Quartett des dritten in seiner dramatischen Ungeschicklichkeit. Aber durch alles zieht ein Ton, der unaufdringlich nachklingt: rhythmische Gelöstheit der Bohemiens, die in den großen Augenblicken ihres Lebens ihre Melodie finden, rauscht auf, schlägt ihre Pulse — stirbt.

Tosca wird unausstehlich. Die Sensation schlägt durch. Ein ekelhafter Text, blutig nicht bloß im Stoff, auch in der Behandlung. Eine Musik, Glocken, Chöre, Konzerte, heimliche Tänze, ekstatische Phrasen, Schlächterarbeit im Kleide des Liebenswürdigen, lächelnder Mord. Zehn verstreute Schönheiten, im Liebesduett, in den beiden großen Arien, geopfert dem Moloch der Kinodramatik. Aber man merkt es nicht gleich. Die Musik bewältigt, sie ist raffiniert. Nachdem der Butterfly der Staub von den Flügeln gewischt war, kam die schreckliche Erkenntnis, und diese Attraktion von Europa W stand in ihrer Nacktheit da.

Bericht von der ersten Aufführung der Madame Butterfly in Berlin. Die Destinn hatte gerade mit Caruso in London die Butterfly gesungen. Ich besuchte sie damals und hörte mit Wonne, wie sie schwärmte. Sie be-



Puccinis Handschrift: Boheme

trachtete diese Partie als ihre eigentliche Domäne. Ich lieh mir den Klavierauszug von ihr, in dem ihre Handschrift, ihre Striche waren, und las die Oper. Ich war nicht enttäuscht. Ich sah einen japanischen Blütenwald von sangbaren und klingfrohen Motiven, geistvoll aus der exotischen Kunst ins Euro-

päische verpflanzt, nicht bloß spielerisch und operettenhaft, sondern diese selben eigentümlichen ostasiatischen Intervalle auch ins Hohe und Tragische gewendet und von der ganzen furiosen Leidenschaft des Italieners belebt. Wohl fühlte ich hier und da, beim Auftritt der Butterfly und den verwandten Stellen, eine gewisse fade Süßlichkeit und Wonnetuerei, aber ich wußte, daß alles das von italienischen Stimmen gesungen, oder wenigstens von emotionellen Stimmen, seinen einfach sinnfälligen Zauber erhalten sollte. Ich verglich es mit der ballettmäßigen feilen Musik von „Lakme", die ja einen ähnlichen Stoff hat, und mußte Puccini den Preis geben. Groß dachte ich mir die Wirkung der Soloszene, da Butterfly mit dem Kinde auf den Gatten wartet, der sie verlassen hat, wartet und wartet, ohne zu ahnen, daß er sie längst verraten. Die Destinn schwärmte, und während ich las, hörte ich ihre Stimme zwischen den Zeilen, ich hörte die ganze Größe und Farbigkeit ihres Organs. Sie hoffte, daß wir das Stück hier einmal haben würden. Sie freute sich darauf, und seitdem klang mir die Erinnerung an diese Musik mit ihrer Stimme in den Ohren.

Aber es kam anders. Nicht die Destinn, sondern die Farrar sang die erste deutsche Butterfly. Wenn ich etwas von Redaktion verstehe, so war dies ein doppelter Redaktionsfehler. Einmal mußte die Destinn verstimmt sein, die sich so persönlich für diese Oper engagiert fühlte, und eine gottbegnadete Künstlerin in dem Augenblicke, da wir sie vielleicht ganz verlieren, ins Herz zu treffen, konnte üble Folgen haben. Und dann: die Farrar reichte nicht aus, um dem Stück den Erfolg zu geben, den ihm die Destinn gewünscht und gebracht hätte. Selbst äußerlich enttäuschte sie uns. Wir hatten uns bei ihrem schauspielerischen Talent eine graziöse Japanerin vorgestellt, die in entzückenden, fein geschnittenen Stellungen wechselt, die zarte Poesie einer betrogenen Eingeborenen in holdester Naivität gestaltet und Bildchen uns vorzaubert, die aus den Drucken des Utamaro und Sunscho entstiegen zu sein schienen. Statt dessen hatte sie sich Gesicht und Haltung entsetzlich verkünstelt und vor lauter Angst um die Naturwahrheit die Natur fürchterlich betrogen. Mag sein, daß sie in dem Augenblick, da sie selbst betrogen wird, diese Absicht milderte und einige reizende Momente der Unschuld hatte. Aber, was hier noch wichtiger war, ihre Stimme hatte die Größe nicht, die der Italiener verlangt. Butterfly ist eine Riesenpartie. Sie beherrscht fast allein die Bühne, sie macht das Stück. Streckenlang ist sie die Solistin. Italienische Musik, ob alte oder neue, ist ganz an den Gesang gebunden. Orchester und Szene sind nur Triebkräfte für die Stimme, die aus ihnen herauswächst, alles sagend, alles umfassend, alles gestaltend. Das kann die Farrar nicht. Ihre Mitte ist zu schwach, ihre Höhe zu scharf, um den großen reißen-

den Fluß zu finden, der Bühne und Zuschauer fortnimmt. Und so konnte sie das Schicksal nicht wenden.

Ich mußte es mir gestehen: ich kam ab von Puccini. Vielleicht kam ich unter diesem Druck ab, vielleicht wäre es auch sonst geschehen, ich verlor das kordiale Verhältnis. Er war ein Causeur für mich gewesen, kein Genie, aber ein angenehmer Gesellschaftsmensch, der seine Akkorde pflegt und seinen Melodien nicht die Herzlichkeit nimmt, Italiener alles in allem, den wir um seine leichte Hand und seine frische Laune lieben, auch wenn er mal ins Triviale kommt. Jetzt stand ich dem Causeur ernstlich gegenüber, und ich mußte ihm das Leid antun, Kritik zu üben. Was wir in der Gesellschaft reden, das gut klingende Orchester unserer Vereinigung, die hübschen Pointen, die Schnippchen gegen die Schule, als da sind Quintenreihen und Querstände, auch das bißchen Sentimentalität, mit dem wir uns beliebt machen, all das verfliegt, wenn wir es uns beim Heimweg überlegen. Es ist die Unterhaltung des Augenblicks, vielleicht nicht mal ordentlich gehört und verstanden, aber es hält die Sonde nicht aus. Ich amüsierte mich zuerst köstlich. Wenn Lieban als japanischer Diener Figuren stellt, kommt eine graziöse, fesch geworfene Musik heraus, die meinen Geist reizt. Es treten dann sangbare Kantilenen hinzu, kleine kurze Stücke von so viel Anmut, daß man gerührt ist. Die Dekorationen sind hübsch, ohne aufregend zu sein, das Orchester unter Blech klingt voll und saftig, ein extra gefertigter gestickter japanischer Seidenvorhang schließt sich nach den einzelnen Bildern, Hoffmann und Maclennan singen den amerikanischen Konsul und den Marineoffizier ganz angenehm, man denkt nach, wie sich Amerikanisches hier musikalisch macht, wie ein Italiener Japanisches macht, und so ertappt man sich plötzlich bei einer Gedankenlosigkeit, an der die Musik schuld sein muß. Es dauert zu lange. Der Causeur wird ein Vielsprecher, ohne daß er viel zu sagen hat. Es dauert zu lange — wieder die Quinten und die asiatischen Intervalle und die italienischen Melismen, schon wird es ein bißchen Weltausstellung, schon hören wir eine süßliche Hotelhofmusik, Verwandtschaften nicht ganz einwandfreier Kunstgattungen. Noch einmal fesselt die große Warteszene der enttäuschten Gattin unsere Sinne, noch hier und da ein interessanter Melodieschritt, ein Lichtblitz der Erfindung, aber wir sind schon abgestumpft, und der Schluß, da sich Butterfly ersticht und der Konsul ihr Kind rettet, läßt uns eiskalt. Man sagt sich: wie unkünstlerisch, den Marineoffizier mit seiner gesetzlichen Gattin zu diesem armen Weibe kommen zu lassen. Wenn man sich so etwas sagen kann, ist es aus mit dem Zauber italienischer Musik, die durch Klang und Sang über alle Bedenken hinüber zu triumphieren hat.

Ich denke an eine Sterbeszene der Sada Yacco. Es war kein gestickter Vorhang, nur wenig Möbel und Werkzeug, ein paar zerrissene Saiten in der Ferne, eine verlorene Melodie, ein paar Gongschläge, sie sprachen alle leise, ganz leise, und taten alles ganz leise, und sie starb ganz leise, so wie ein Tropfen stirbt im Ozean, daß vom weiten Himmel her eine unendliche Wehmut darüber lastet. Damals fühlte ich japanische Tragik.

Übrigens: die Destinn ging. Dafür kam aus dem goldenen Westen ein Mädchen, das über ein Kolportagelibretto eine geistreichelnde, neufranzöselnde Musik zu streuen suchte — vergeblich! Möchte Puccini zu seiner leichten Jugend zurückkehren. Er ist geboren, unsere Sensationen nicht aufzukräuseln, sondern zu entlasten.

Franzosen

Massenet ist tot, er lebte in den Herzen aller Weichtonigen. Es war ein etwas schleimiger Ausfluß der alten tragédie lyrique. Sehr verbreitet und vielen allzu willkommen. Sein Werther ging am erfolgreichsten über die Grenzen von Paris, er kam in Wien heraus. Dort hatte er seinen verführerischen Klang, in Paris (das Orchester der opéra comique spielt ihn unendlich zärtlich) verlor er nur wenig, hier im Norden alles. Das Froschgefühl, das ich in der Erinnerung hatte, wurde ich nicht los. Ich meinte: diese Musik streckt, wie ein Frosch den Menschen nachzumachen scheint, Arme und Füße von sich, verwandelt sich je nach den Umständen in Italienisches, Wagnersches, Pariserisches (es gibt Laub- und Wasserfrösche), klettert, wenn sie gefangen ist, immer am Glase hoch, und ist eiskalt, wenn man sie anfaßt. Massenet ist ein Routinier und hat keine Physiognomie. Er ersetzt durch äußeren Rausch und buntgestimmte Akkorde, was ihm an Phantasie fehlt. Wenn er sich in ein Motiv verliebt, so ist es nicht auszuhalten, er klimpert es sich unaufhörlich vor und hat dabei so einen Schmelz in den Noten, der unangenehm ist. Den Weltschmerzlichen wird die triste Schlußweise gefallen, den Sentimentalen das große Liebesduett, den Tänzerischen die Liedchen von Lottes Schwester. Uns aber wird schwammig und schwindlig bei dieser Musik. Sie rutscht eben egal hin und her, mal rauf, mal runter, mal traurig, mal lustig, mal geheimnisvoll mit Cello, mal prustig mit Posaune, könnte ewig so weitergehen, aber hört schon nach $2^1/_2$ Stunden auf.

Der Werther ist so gefühlvoll, daß man sich denken kann, wie herzliche Szenen aus ihm zu gewinnen wären. Schon das Brotschneiden der Lotte! Ach, wenn Goethe geahnt hätte, welche Folgen dieser Moment noch in späten Jahrzehnten haben würde, da er seine Lotte einmal das Brot schnei-

den sah. Das Brotschneiden ist der Kernpunkt des ersten Aktes. Jetzt ist es um Werther geschehen und, kaum daß der Mond sein bewährtes Antlitz leuchten läßt, so singen sie das große Duett. Der Fall ist so einfach wie möglich. Es lieben sich zwei, sie ist vergeben, er ist verzweifelt. Diese traurige Wahrheit stellt der zweite Akt auf dem Kirchplatz dar. Hier im Freien lassen sich Episoden machen, was weidlich ausgenutzt wird. Jetzt aber muß mal Lotte einen ordentlichen Akt bekommen: die Szene ist in ihrem Zimmer, sie singt lyrisch und dramatisch, bis Werther erscheint und eine schreckliche Leidenschaft entwickelt, die in seinem Originalbrief endigt: „Ich reise. Sendet mir eure Pistolen." Ich hatte das Schlußbild vergessen. Ich dachte, Werther wird nun noch etwas Längeres in seinem Zimmer singen, die Pistole ergreifen, der Vorhang fällt, die Musik spielt weiter und endigt in dem Knall auf der Bühne, als letzte Note. Aber es war ganz anders. Werther schießt schon im Zwischenspiel und, wenn der Vorhang aufgegangen ist, kommt Lotte noch zu ihm und sie singen beide. Wie peinlich! Jetzt muß er sagen „Verzeih mir!", und sie muß sagen „Zu spät!", und sie machen Vater Goethen Schande. An diesem Punkt erkennt man schaudernd, wozu die Textdichter ihre Vorlage benutzt haben.

Über Manon sprach ich bei Puccini. Den Jongleur de Notre Dame habe ich vergessen — die Gestaltlosigkeit Massenets haftet nicht, es läuft, ein Brei, geschickt gerührt. Ich mochte ihn nicht.

Saint Saëns ist dagegen der Meister seines Fachs, durchaus vieux jeu, aber gediegen und phantasievoll genug in seiner Arbeit. Samson und Dalila hat Haltung. Die Chöre sind ausgezeichnete Schule, im Gegensatz des Hebräischen und Phönizischen; eine oratorische Wirkung im Stil der großen historischen Oper, aber mit den Farben der neuen exotischen Richtung, die in der Psalmodie der Juden, im Bacchanal der Heiden aufglühen. Der Satz ist streng, ohne jede verräterische Liebenswürdigkeit, die nur dann wahr wird, wenn sie wirklich verräterisch zu spielen hat: in den berühmten Liedern der Dalila, die von einer großen melodischen Anmut sind. In Heinrich VIII. sind es ähnliche Wirkungen, vielleicht noch traditioneller: Themen aus englischem Nationalbesitz, tadellose Faktur der Ensembles, bewährte Milieuintermezzi, Ehrfurcht vor der alten Form auch gegen die Psychologie, viel Gefühlsmelodik, und der schwungvolle Hymnus der anglikanischen Kirche. Alles schön gerahmte Proben der wohlerzogenen französischen Schule mit lyrischen Melismen, Chordisposition, Tanzgelegenheit, Nationalistik und anständigem dramatischen Schema, wie es zur Sache gehört. Eine wesentliche Beziehung zur Gegenwart ist nicht vorhanden. Lalo muß

in demselben Zusammenhang genannt werden, auch Bruneau, der Zolaverehrer. Chabrier aber verdient die Extranote durch den sublimen Geist, mit dem er nicht nur wie jeder Franzose seine Erziehung zu beleben verstand, sondern sie bis zu einer gewissen Grenze überwand. Gwendoline war ein merkwürdiges Kompliment gegen Wagner. Das Fragment Briseis gehörte zu den zartesten, musikalisch erfindungsreichsten Gebilden der französischen Oper auf den Wegen von der alten Schule zu neuen Versuchen.

In der Mitte der Zeiten steht am bedeutungsvollsten Charpentiers Luise, das große Lied auf Paris, das im Rausche die Welt durchklang — dieses Paris, das den Genuß und die Liebe mit der Freiheit versöhnen will, das Bettler und Künstler mit dem Sacré coeur krönt, das im Schellengewande durch die Nächte flirrt, nach Rosen duftet und einen wundervollen Mai hat, das klingende, singende Paris der Boheme liegt nicht in Frankreich, liegt in keinem geographischen Lande, es ist der Traum, die Erinnerung der Menschen, die schöne reisende Legende, die Künstler aus alten Zeiten in die Welt trugen. Paris ist ein Name, Lutetia ist ein Feenland, ein Stückchen Heimat aller, die freies Blut und feine Nerven haben. Wir hängen an Paris, der Stadt, in der jeder seine eigene Stadt findet, und die wir, stürbe sie auch, in einer seligen Dankbarkeit nicht aus unseren besten Tagen streichen könnten. Um Montmartregefühle zu haben, um den Hauch von Paris zu lieben, um Paris sinnend-träumerisch oder bacchantisch zu besingen, braucht man kein Franzose zu sein, ja man ist sogar besser kein Franzose, ein Allerweltsbürger wie der Sozialist Charpentier, und aus den Erlebnissen der Jugend, aus der Sehnsucht der Fremde wird Paris das Symbol, der Montmartre eine Allegorie, dessen Völkersprache von Schönheit und Elend und Traum und Tod in Musik geschrieben werden will. Und es tönen alte Lieder von verlassenen Idealen, von freier Liebe, vom Glück der Selbstbestimmung, von der Niedrigkeit der Tradition, Lieder, die nicht mehr das Blut von Revolutionen haben, legendarische Gesänge wie von Robespierre oder von Siegmunds Liebe, die Geschichte und Heldensang wurden, die Theater und Oper wurden und sich mit dem Spott der Straßenjungen und den starren Rufen der Warenverkäufer zusammenfinden. Arme Luise, du bist diesem Zauber verfallen! Du bist der Oper verfallen, die dir diese fadenscheinige Boheme aufführt, du sprichst die Phrasen nach, die dir dein Liebhaber ins Gehirn jagte, du bist berauscht von dem Feuerwerk und Lichterglanz dieser grausamen Stadt, und du leidest unendlich mehr, als die wirklich Leidenden, deine Eltern. Deine Mutter ist gehässig, dein Vater ein Philister, es sind einfache Naturen, einfache Tragik. Du aber gehst am Gift des Glückes zugrunde. Ist dies noch Paris?

Charpentier hatte die Wahl, diesen Stoff als eine bittere Komödie oder als eine opernhafte Apotheose zu dichten. Vielmehr, ich fürchte, er hatte die Wahl nicht. Er hing an seinen Jugenderlebnissen, er verachtete die widerspenstigen Eltern der Luise, er fraternisierte mit ihrem phrasenhaften Galan, er wollte die Boheme krönen, und so komponierte er die Oper. Die Boheme, die einst Murger mit einer süßen und geistvollen Ironie so tief in das Leben eingestellt hatte, gebar hier die Phrase, die sie einst selbst bekämpfte, die Zweiflerin stickte sich selbst eine Aureole, sie setzte sich in Feststimmung, Glorie und bengalisches Licht. Sie wurde hoffähig. Paris wurde ihr Festlokal, Philosophen, Künstler, Milchfrauen, Schutzleute und Nachtschwärmer die Masken des Abends, der trällernde Rhythmus des Genusses ihr Siegeslied. So waren die Requisiten für die Oper beisammen.

Ungern, aber notgedrungen stelle ich mich mit Charpentier auf diesen Standpunkt der Oper und bekenne, daß er einen der besten — Stoffe behandelt, einen der besten — Texte verfaßt hat. Dabei ist zu bemerken, daß die Veroperung des Stoffes nicht sofort, sondern erst im Verlaufe sich verrät. Die abendliche Aprilstimmung im bescheidenen Hause der Eltern, mit der das Stück beginnt, ist getroffen. Einzig die Mutter trägt sich schon mit den Allüren der Opernintrigantin. Der Vater ist gut, ein behaglicher Philister, froh der dummen Ordnung dieser Welt. Mit feiner Empfindung wird der Vorhang genau über der Stelle gesenkt, da Luise ihm ein albernes Frühlingsfeuilleton aus der Zeitung vorzulesen beginnt: ein literarischer Aktschluß. Jetzt naht der graue Montmartremorgen, wo sich die verspätete Lust der Nacht mit den verfrühten Arbeitern und Straßenhändlern mischt: ein origineller und weitgespannter Hintergrund für die wenig originelle und fade Boheme. Das Schneiderinnenatelier ist ein glückliches Intermezzo, in dem sich aber Fräulein Luise schon allzu operettenhaft benimmt. Die Operette führt sogleich zur Oper. Die Liebenden feiern sich in der großen Pariser Phrase, das Bohemefest bringt den nötigen Bühnenzauber, und die Rache folgt auf dem Fuße, in Gestalt der Mutter. Sehr peinlich. Die verlorene Tochter kehrt noch einmal zurück, dann sagt sie für immer Lebewohl, und der Vater ballt seine Faust gegen Paris. Luise ist der Veroperung verfallen. Als Erlebnis — eine heilige Erinnerung, als Pariser Schauspiel ein gutes Stück von uns selbst, als literarische Intention unter den Musikern unleugbar sympathisch, als „Musik-Roman“ zu sehr Musik, um Roman zu sein — und als Musik?

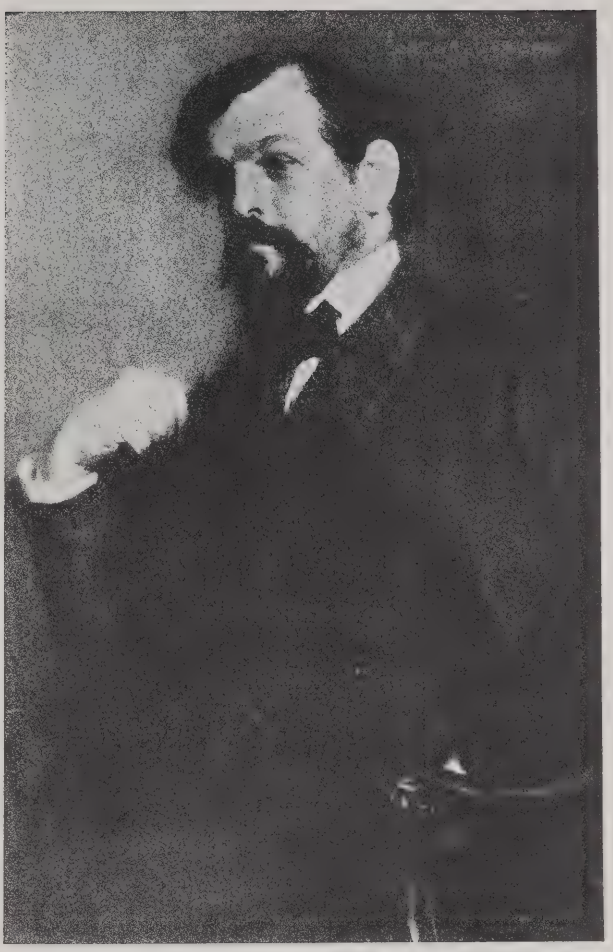
Als Musik ohnmächtig, wo sich die Kraft zeigen sollte, ein wenig witzig, wo die Routine half, phantasielos, wo sich aus dem Alltagsleben der Arbeiterfamilie, aus den grauen Morgenstimmungen, aus den ethischen Anwandlungen neue Gebilde hätten ergeben können. Charpentier ist veralteter als

Puccini in seiner Bohmee, als Giordano im André Chénier. Jener hat größere Gestaltungsfähigkeit, dieser mindestens mehr Geist. Charpentier verläßt sich auf die bewährte Automobilkraft der Motive. Er vergaß dabei, auch ein einziges originelles zu erfinden. Er glaubt an sie, aber sie geben ihm keine Antwort, er beschwört sie mit großen Septimen, rüttelt sie mit pikanten Rhythmen, dreht und wendet sie durch zahllose Sequenzen, aber sie fallen immer wieder um und bleiben stumm. Er war so unglücklich, statt der bitteren Komödie sich für die Oper zu entscheiden, und ist jetzt noch viel unglücklicher, die Oper nicht schreiben zu können. Er kann nicht, er kann nicht. Bisweilen, wie im Vorspiel zum dritten Akt, ist er ganz verlassen, bisweilen reißt ihn, wie im Atelier der Schneiderinnen, im großen Bohemefest, die Erinnerung an bewährte Effekte etwas hoch, meist laviert er, äußerlich und auch innerlich ohne Tonalität, Note neben Note ordnend mit gelegentlicher geistreich-französischer Nonchalance, und er verliert völlig die Proportion zum Drama. Läuft das Drama von selbst, wie beim ersten Aktschluß mit der Zeitungslektüre oder beim Ausbruch des Vaters gegen Ende, so gelingt wohl die dynamische Linie des Dekreszendo oder Forzato. Wo es aber nicht episch läuft, sondern Zusammenhalten, Höhepunkte, Kontraste, Ordnung, seelische Kontrapunktik verlangt, da liegt er hoffnungslos brach. Die gute Idee mit den Straßenrufen ist musikalisch völlig unfruchtbar ausgefallen. Die Lobgesänge auf Paris bleiben leer und kraftlos. Und jeder Übermut fehlt, jedes Aufrasen der Lust von Paris, jede tolle, flammende, verschlingende Passion, in der die Natur zu ihrem Recht kommt. Charpentier geht nicht durch. Er gestaltet nicht einmal das Durchgehen. Er ist kein Bohemien, sondern ein Bürgersmann, der eine Geschichte erzählt, die einige schriftstellerische Pointen, wenig Temperament und viel Langeweile hat ...

In Paris lernte ich es kennen, wo ich auf jeden stofflichen Reiz des Montmartre mein Leben lang reagieren werde. Es war das Ausstellungsjahr, ich sah das illuminierte Paris und wollte erst nicht viel unterscheiden zwischen meinen Illusionen und denen, die da von Julien und Luise gesungen wurden. Es war doch das illuminierte Paris. Nun bin ich wieder hier und sehe auf sorgenvolle Parkettbesucher und schlecht bewegte Sängerinnen. Ich sehe auf die falschen gemalten roten Dächer von Paris. Ach, wenn ich heute abend noch hinreiste zu den wirklichen grauen Dächern und den wirklichen schwindelnd hohen Balkonen und den koketten Schornsteinen — — „o Paris!“ —

Der Bruch mit der Überlieferung tritt in jener Sezession von Paris auf, die sich um die Schule von Vincent d'Indy gruppiert. Seine eigenen Opern, wie die von César Franck, haben nicht die Lebenskraft. Aber an dieser

Stätte, in der Schola cantorum, die den Orpheus des Monteverdi aufgeführt hat, die die Psalmodie des Mittelalters wie eine Reliquie pflegt, die die Geister einer scharfen räsonierenden Richtung vereinigt, fiel das Samenkorn zur Revolution, die nichts als Reaktion wird.



Debussy. Porträt von Blanche

Debussy komponiert Pelleas und Melisande. Er läßt den Text Maeterlincks in seiner wundervollen Reinheit und Transparenz bestehen. Er veropert ihn nirgends durch Chöre, Ensembles, Lieder und jede Art formeller Begrenzung, wie sie Strauß noch kennt. Strauß ist phantasievoller, landschaftlich reicher, Debussy ist logischer und konsequenter. Es sind viele bessere Opern geschrieben worden, aber keine, die so auf das letzte Maß der Räson gebracht ist. Man kann ihm nicht eine der reizenden Dummheiten vorwerfen, die die Musik am Leben erhalten. Er hat alle Selbstherrlichkeiten der Musik der modernen Intelligenz zum Opfer gebracht. Kaum eine motivische Erinnerung ist ausgearbeitet, kaum eine eigene Wirkung durchgesetzt. In der Turmszene, da Melisande ihr Haar öffnet, in der Liebesszene des finsteren Gartens, beim Aufsteigen aus den Grotten sind die Akzente von selbst da; sonst geht es gleichmäßig fort in wiegenden Triolen, schleichenden Nonen und verketteten alterierten Harmonien der geistreichsten Pariser Schule, hier und da ein naturalistischer Anklang, eine weiche, von kleinem, vielfach solistischem Orchester gespielte, vom Gesang rein psalmodisch ausgeführte Musik, die zwischen zärtlichstem Gefühl und soigniertestem Esprit dahingleitet.

Es wurde ein Werk von prinzipieller Bedeutung. Die kühle Seele einer Musik, die von schamhaften Impressionen duftete.

Hier ist der Kampf gegen die ererbte Oper, der bewußte Kampf gegen Wagner. Wagner ist noch Architektur, noch Materie, noch viel zu wenig Psychologie. Dem französischen Empfinden, das stets von der Sprache aus die Oper regeneriert hat, schmeichelt es, wieder einmal das Drama von der Symphonie durchaus zu trennen, das Drama ohne jeden Operneingriff psalmodieren, das Orchester ohne jede dramatische Beteiligung illustrieren zu lassen. Es ist die äußerste Konsequenz psychologischer Logik, noch ein Schritt weiter, und die Musik hört überhaupt auf. Selbst die Aktschlüsse laufen nach ihrem seelischen Prozeß aus, ohne jede Rücksicht auf gewohnte Stilisierungen. Die spiritualistische Form dieser Phantasie hat einen großen Reiz für alle fein empfindenden Geister, sie ist eine gefühlte Notwendigkeit, ein zartes Schicksal der Oper, die einmal diese Entzauberung des Liedes, Ensembles, Motivisch-Symphonischen bis hart an das reine Drama durchmachen mußte, an ein Drama, das selbst schon untermusikalisch klingt, und keiner konnte diesen Weg artifizieller führen als Debussy, ein Poet des Tones, delikat wie ein Kunstgewerbler, erlesen in jeder Sekunde des Geschmacks, ohne Pathos, ohne alle Demokratie — aber süß wird die Rache der Musik sein.

Zwischen den Völkern

Zwischen der Verve der Italiener, der geistigen Sensibilität der Franzosen, der staatserhaltenden Arbeit der Deutschen gibt es eine Gruppe von Komponisten, die dem Klima ihres Landes entwachsen und Weltbürger sein wollen; oder sein müssen. Ich möchte sie herausnehmen und in Abrissen ihrer Hauptwerke hinstellen. Vielleicht bietet keine Gruppe stilistisch mehr Anregung. Wolf-Ferrari, ein Venezianer, strebt zwischen Archaismus, Italien und deutschem Musikertum. Busoni, der Italiener, und Delius, der Engländer, neigen der französischen Sezession zu. D'Albert, der geborene Schotte, ist nicht so weit von Mailand als von Deutschland. Alle vier hatten in ihren Eltern deutsches Blut, ihre Werke wanderten entgegengesetzt aus. Diejenigen, die den italienischen Einschlag haben, zeigten sich sehr lebenskräftig; die gallisierenden weniger, aber sie trieben revolutionäre Geister mächtig an. Noch wandelt sich alles. Indessen hängen hier einige Bilder dieser internationalen Mischfarben.

Die neugierigen Frauen.

Wie erholen wir uns von Wagner? Die schweren Akkorde und ekstatischen Melodien haben lange auf uns gelastet, sie haben uns in geheimnis-

volle Tiefen geführt und uns mit einer kosmischen Glückseligkeit erfüllt, sie haben die Leier der musikalischen Welt schwellen gemacht und über die Erdteile rauschende Hymnen von Gott und Liebe klingen lassen, in allen Idiomen und Phantasien, bis wir in diesem wundervollen Meere zu ertrinken drohten. Nun steigen wir wieder ans Land, schütteln das schwere Wasser von unseren Gliedern, ziehen leichte Sommerkleider an, setzen uns auf Korbstühle und verlangen lächelnd den Trost einer Reaktion. Wir wollen heiter werden, spielen und singen und einige dekorative Tugenden üben, die allzusehr unterdrückt schienen.

Wir wissen, daß das nicht tief und nicht groß und nicht kraftvoll ist, aber gerade deswegen erziehen wir uns dazu. Denn es ist uns nicht gegeben, in einem fortlaufenden Zuge groß und schicksalsvoll zu sein. Wir brauchen die Erholung, auch wenn sie nichts wäre als die Ruhe vor der neuen Tat. Aber sie ist mehr, sie hat ihren eigenen Stil und erfüllt einen Teil unserer Seele, den wir nicht vermissen möchten, den wir mit einer köstlichen, duftenden Sorgfalt pflegen.

Mozart ist in diesen Stunden unsere Seligkeit. Dieser geliebte Opernmensch, der so voll von reizenden Einfällen war, so anmutige kleine Schlösser aus den zierlich gewechselten Harmonien des achtzehnten Jahrhunderts baute und nichts verachtete, was die Musik ihm schenkte. Er war dem hochzuverehrenden, aber recht maliziösen Moloch der Ausdruckswahrheit nicht unbedingt verfallen. Er machte Ensembles, weil sie musikalisch sind, mögen sie auch unwahrscheinlich sein. Die Musik ist schon an sich so unwahrscheinlich schön, daß es auf ein paar reizende Sünden mehr nicht ankommt. Laßt alle Poesie und Lebenswahrheit in diese bezaubernde Form eingehen, in dieses leichtgebaute Freundschaftstempelchen, wo jede Leidenschaft zum erhabenen Gesang wird, jede Stimmung zur wohlgerundeten Arie, jede Hoffnung zur süßen Sentimentalität, jede Eifersucht zu einem kanonischen Duo und jedes Übermaß an Handlung zu einem stillgebändigten Ensemble taktvoll abgestimmter Soli. Über allem leuchtet die Phantasie der Erfindung, und tief unten schimmert etwas von Lebensglück und resignierter Philosophie hindurch.

Die heiteren Liebhaber der Oper sitzen durch die Zeiten ohne viel Schulhalterei verstreut, auf weichen Kissen, auf grünen Bauernstühlen, auf eleganten Salonchaisen, je nach dem kleinen Kreise von Freunden, der ihrer Unterhaltung lauscht. Smetana hatte diese Natur aus dem Volksboden, und in einigen seiner Ensembles oder sehnsüchtig einfachen Liebesmotive ist mehr innerer Klang und musikalische Musik als in mancher großen Schicksalsszene. Verdis Falstaff ist die Krone der ganzen Reihe. Die jungen Italiener haben uns mit roher Hand von den dämonischen Opern erlöst,

dieser alte feine Herr aber tat es mit Silberfäden und auf Tanzrhythmen. Da hüpft der Ton kichernd, neckend, sommernachtstraumhaft durch Instrumente und Kehlen, und selbst das Pathos hat seinen deliziösen mattgoldenen Rahmen. Der Falstaff wurde zum Propheten aller derer, die ohne Prophetentum waren, die sich die Arme erleichtern wollten und von einem Morgen der Musik träumten, an dem freie Stimmen wie die Vögel in den Himmel jauchzten. Cornelius hatte diese Zukunft verdient, aber nicht gewollt. Das Stilgefühl, die zweifelhafteste Tugend unserer Zeitgenossen, wird uns die Reihe genialer Musikoptimisten mindestens um einige achtbare Meister vermehren helfen. Das Stilgefühl, nicht das Sachgefühl. Aber wenn es nicht anders geht, muß diese Gefahr mitgenommen werden, um des holden Zieles willen. Man hat gesehen, wie entzückend die Feder d'Alberts floß, als er seine „Abreise" schrieb: eine bürgerliche Empireoper mit Biedermeierschnitt in den Melodien, schamhaften Gefühlsfeinheiten, naiven rhythmischen Schönheiten und in leichten, tönenden, ausklingenden Farben, wie ein koloriertes Kupfer. Es tat doch sehr wohl.

Der letzte und nicht der schlechteste ist Ermanno Wolf-Ferrari in Venedig, der Komponist der Donne curiose. Auch dieser Komponist kommt aus dem Reiche der Kammermusik. Er hat neben verschiedenen Sonaten, Trios, Quintetten eine sehr merkwürdige Sinfonia da camera geschrieben, in der das Klavier, zwei Violinen, Bratsche, Cello, Kontrabaß, vier Holzbläser und Horn beschäftigt sind. Das ist gute Schule der Solistenoper. Was ist in ihr das Orchester anderes als eine ausführlichere und buntere Kammersymphonie, in der der stille Glanz oder das stolze Hochgefühl eines Instruments möglichst in Solopartien zur Geltung kommen will, ein behäbiges Bläserquartett, eine sentimentalische Streicherserenade, der kapriziöse Lauf einer Harfe, das nachdenkliche Solo einer Flöte, Signale von Trompeten, Antworten der Hörner, eine Partitur, die stark mit der weißen Fläche arbeitet, um die Kostbarkeit solistischer Ideen ganz à jour wirken zu lassen. Unser neues leichtes Orchester ist nicht ein Dünnerwerden, sondern ein Feinerwerden des alten. Die Berliozschen Farbenkontraste der Instrumentengruppen werden auf die Tonnuancen der Soloinstrumente reduziert. Eine gut gesetzte knappe Fanfare oder verlorene Flöte oder wehleidige Bratsche kann Visionen von Stimmungen hervorrufen. Dieselbe leichte Hand arbeitet auf der Bühne. In den Donne curiose kommt nur ein kleiner Chor von gondelnden Venezianern vor, die ein Volkslied singen, das genau so anfängt wie unser „Der Mai ist gekommen". Sonst ist alles Solo. So Solo, daß auf die Darstellungsfeinheit des einzelnen alles gesetzt ist. Aber gern und oft und stets unter einem gewissen dynamischen Zwange einigen sich die Soli

zu zierlichen, wohlgearbeiteten Ensembles, selbst wenn es sich um die beste Methode handelt, einen Fleck aus dem Rock zu tilgen oder um den Verlust des Schlüssels zum Kasino, in dem die Weiber — fonte del mal — verfemt sind: die Quelle des Übels und aller artigen Opern.

Es ist ja kein Goldring mehr, der in dieser heiteren Welt über Götter, Menschen und Dämonen den Fluch fürchterlicher Tragik zu bringen hat, sondern es sind diese einfachen kleinen Schlüsselchen, die das Corpus delicti einiger neugieriger Frauen und weiser Männer darstellen, von denen diese einen Klub gegründet haben, in den jene gern ihre liebenswürdige Nase stecken möchten. Eine alte Dame, eine mittlere und eine jüngere mit entsprechend steigender Veranlagung für den Sopran, und ihren Gemahlen und Verlobten mit derselben Stimmskala bis zum lyrischen Tenor. Das Stück beschäftigt sich mit den verschiedenen Methoden der Neugierde dieser Frauen, die einige Szenen amüsant füllen können: Liebesverstellung, Rockdurchsuchung, Klatsch und Bestechung. Auch sie glauben, daß wir Männer in unserm Klub Amicizia nur den gefährlichen Problemen nachgehen, satanische Orgien treiben oder gar den höchst bedenklichen lapis philosophorum zu finden hoffen. Aber ach, wie täuschen sie sich. Wir spielen, essen, trinken, amüsieren uns, lieben die Ruhe und die Heiterkeit, ein bißchen Musik und wohlgestimmte Ensembles, nichts von Satan, nichts von Lapis, und schließen die Bude hübsch zu. Wer siegt? Zuerst die Männer, indem sie die neugierigen Weiber fernhalten. Dann die Weiber, indem sie durch List und Tücke doch in den Klub eindringen. Schließlich aber doch die Männer, denn sie sind klug genug, das Vorkommnis durch ein Tänzchen zu beschließen.

Der Stoff ist Goldoni entnommen, in dem man leicht und lächelnd schöpft. Ein paar Venezianer Jargonleute sind im Italienischen stehengeblieben. Das gibt eine Farbe, die keine Übersetzung übersetzen kann. Das ist ein Stück Volkstum, in das die Überlieferung, der Stil, das Lokalgefühl glatt aufgehen. Die Teiblersche Verdeutschung ist gut gemeint, aber ein Bukett von Stilblüten ließe sich dennoch daraus pflücken:

Ach, die Röte deiner Wangen,
Die so unschuldsvoll dich zieret,
Mich zu höchster Wonne führet,
Füllt mein Herz mit Liebeslust.

O, höchste Wonne, du Gummistempel aller Opernlyriker, die du so viele Glieder schon erbeben machtest, so viele Schmerzen auf Herzen reimtest, so viele Triebe auf Liebe, mögest du in der unschuldsvoll roten Brunst von Florindo und Rosaura dein wohlverdientes Ende finden.

Goldonis stilvolles Muster empfahl die Beibehaltung der altitalienischen, vielbelachten Komödienfiguren. Herr Pantalon wurde der reiche Venezianer, in dessen Hause die Amicizia-Männer ihrer heiteren, weiberlosen Ruhe pflegen, Arlequin und Colombine wurden Domestiken, die die ganze Geschichte verwirren und entwirren, um mit einem Stück Kuchen oder einer Ohrfeige belohnt zu werden. Alte volkstümliche Motive befestigen die gute Laune. Noch gackern die Holzbläser wie Hennen, wenn der Weiberklatsch losgeht; noch stehen die Leute da und scheinen in steinerner Ruhe ein Gewitter erwarten zu wollen, wenn sie das Niesen in der Nase kitzelt; noch poltern sie rasende Sechzehntelworte in wahnsinnigem Tempo herunter, wenn es sich um die Tücke von Schneiderinnen handelt; noch äfft Arlequin, dessen letzte Fetzen den vielgeliebten Figaro bekleiden, den Ton der Großen durch unverständliches Kauderwelsch nach. Auch ein Spinett befindet sich im Klub. Aber nach seinen Klängen geht keine hochdramatische Szene mehr vor sich, wie in Giordanos berühmter Klavierszene aus der Fedora, sondern ein anderer Kneipbruder nimmt die Violine, und sie spielen zusammen ein zierliches Menuett, in dem sich alle Laster und Heimlichkeiten dieser bösen Welt austanzen.

Zart geschliffen sitzt die Musik auf diesem altvenezianischen Grunde. Ausgezogene Akkorde, knapp gesetzte Harmonien, gewisse altertümliche Konsequenzen und doch ein kultivierter moderner Schnitt geben ihr das Gepräge. Bisweilen ein Abschnurren des Motivs, wie bei Rossini, bisweilen eine liebenswürdige Dominantenwendung in Mozartscher Linie, und viel anmutiges Sehnen nach der Septime, auf der man mit erröteten Wangen unschuldvoll rastet, um sich in neue Spiele hineinzuschaukeln. Hier ein Tänzchen auf irgendeinen drastischen Vorgang, dort ein Liedchen auf irgendein heimliches Empfinden, in leicht gebogenen oder ehrlich naiven geraden Melodien, alles sachte und leise, mit kleinen Füßen und sicherer Hand. Stil und Geschmack ist die Faktur, Stil und Geschmack verlangt die Aufführung. Es muß knacken vor Sauberkeit und Delikatesse, und ein Lächeln muß über aller Darstellung liegen, die Sänger ein wenig Puppen, das Orchester ein wenig Improvisation. Die Führung der Liebesszene im zweiten Akt, von Rosauras Sehnsuchtslied mit dem altmodischen Ritornell über die Des-Dur-Sentiments, von Florindo zum Duett, das sich so gut italienisch in die wiegenden Rivedere-Terzen verliert und verlöscht, das wird dann ein kleines Muster moderner Opernheiterkeit sein, das wir allen Amicizia-Brüdern ernstlich zur Erholung eines schweren Gemüts empfehlen.

Der Schmuck der Madonna.

Lieber Herr Wolf-Ferrari. Erinnern Sie sich noch der Szene, da Sie mir vor Jahren die ersten Töne dieser Oper vorspielten? Es war in Venedig, dessen Goldonische Lüfte Sie so gern umschweben. Wir kamen vom Lido herüber, abends durch das Lichtermeer mit dem Schiff, Sie warteten an der Accademia, es war so etwas Gespenstisches in dieser verlassenen Gegend, Menschen strichen an Mauern, fragten, verschwanden, wir gingen über Brücken, durch finstere Gassen, wir hielten am Palazzo dei Pisani — das ist das Konservatorium, sagten Sie, dessen Direktor ich leider drei Jahre war. Es war alles so merkwürdig. Jetzt saßen wir im alten Renaissancesaale. Sie hielten eine lange Vorrede, in der Sie versuchten, uns den Inhalt Ihrer Oper zu erzählen. Es gelang Ihnen nicht. Dann setzten Sie sich ans Klavier und spielten ein paar Tanzszenen aus dem ersten oder dritten Akt, und das gelang Ihnen vortrefflich! Ich war gleich eingenommen. Ich dachte (man denkt ja immer an etwas anderes) an Bizet und Carmen. Also an nichts Schlechtes. Ich hatte den Eindruck eines echten Musikers, wie es heute nur wenige noch gibt, der aus Liebe an Tönen musiziert und nimmt, was ihm einfällt. Ich sagte: mir scheint sich dieser Stil von dem archaistischen Ihrer früheren Werke (die ich entzückend fand), den Neugierigen Frauen, den Vier Grobianen, zu unterscheiden. Ja, antworteten Sie, eines paßt nicht für alle, ich bin zierlich, wenn es sich um Puppen des 18. Jahrhunderts handelt, und leidenschaftlich, wenn es um die Sinnlichkeit und Religion des heutigen Neapels geht. Ich dachte: dieser Mann hat Ideen, er hat Stilgefühl, er ist beladen mit Menschlichkeiten, er grübelt über Probleme — und dabei schreibt er die einfachste Musik. Wir wollen sehen, wie weit der Stil, wie weit die Naivität reicht. Das ist es ja, worauf alles hinauskommt.

Seitdem ist viel Musik ins Meer geflossen, und man hat so allerlei erlebt. Heute fällt die Frucht. Heute haben Sie den großen und rauschenden Erfolg Ihres Werkes, das nun in die Welt geht. Ich habe mir immer gedacht: wie wird mir an diesem Abend sein? Ich dachte an die ersten Eindrücke zurück, wie an etwas so Ursprüngliches, Einfaches, Musikalisches, das mir in unserer Zeit voller Schwierigkeiten gar sehr wichtig schien. Und nun kommt der Abend, und ich habe Ihnen zu sagen: alles hat sich bestätigt, ich habe eine reine Empfindung gehabt. Ich will Sie unterstützen, und ich will Ihre Art hochheben — weil in ihr eine Hoffnung auf die Zukunft liegt, eine Rückkehr zur Melodie, zum schlichten Orchester, zum Gesang, der aus den Stimmen kommt. Ich weiß nicht, ob diese Ihre Oper die letzte Lösung ist — das zeigt sich immer erst an den Kindern. Aber ich weiß, daß sie gesund und fruchtbar ist. Sie ist Musik, ohne kindlich zu sein; sie ist naiv ohne Dumm-

heit und freudig ohne Närrischkeit. Wenden Sie mir nicht ein, was ich sonst über andere Opern anderer Männer zu Ihnen sagte. Heute spreche ich von Ihnen. Vielleicht mußten Sie von der Grenze Italiens und Deutschlands kommen, um diesen Weg zu finden. Brauche ich Ihnen die Schwierigkeiten zu erklären? Sie sind zu fein, um den Rummel des jungitalienischen Verismo einfach mitzumachen. Sie bewegen diese Linie etwas zurück, wirklich nach Bizet zu, und unternehmen eine Verschmelzung, die genug südliche Leidenschaft hat und genug französischen Tanz und genug moderne Melodie, jene Melodie, deren ewiges Muster die Carmengesänge noch lange bleiben werden. Hierbei handelt es sich zunächst nicht um verblüffende Originalität oder musikalische Revolution — es handelt sich darum, diese fruchtbare Landschaft der Musik zu schaffen, in der Carmen so gut lebt wie Wagnerscher Blechbläserstolz, wie die mystischen Akkorde der Salome, wie der religiöse Schnitt ernster deutscher Harmonien, wie der leichte flatternde Flug neapolitanischer Floskeln. Dies ist gelungen und ist nun da, um Blüten zu treiben und neue Synthesen zu bilden und die moderne Oper zu retten, die schon so gebildet ist, daß sie gar nicht mehr weiß, wohin sie gehört. Dafür reiche ich Ihnen die Hand. Ich will es so zusammenfassen: aus Stilgefühl (das ist modern) bauen Sie der Naivität ein gutes Stück Weg vor (das ist das Zukünftige). Sie werden mich verstehen und mir die gänzlich unpassende Parallele mit dem Rosenkavalier erlassen, der auch aus Stilgefühl dem neuen Mozart vorbaut: aus einem ganz anderen Stilgefühl von genialer Kraft. Jedenfalls sind das so unsere Zeiten, und wir vergessen vor Problematik leicht den Genuß. So will ich nur noch mein Vergnügen schildern und die Fragen beiseite schieben.

Ich liebe diese neapolitanische Floskel über alles — sie gibt mir Freude fließender Musik und den Rausch des ungelehrten Volksgesanges. Sonne lacht mir daraus entgegen. Ich finde in ihr das durchgängigste Motiv ihrer Oper, die sonst mit Recht nur einen leichten schematischen Bau hat. Sie ist in den Chören und Liedern und Tänzen, im Gewimmel des Volks und in den Passionen der Liebe. Es ist die Farbe, auf die Sie das Werk gelegt haben, und diese Farbe ist mir lieber als alle deutsche Leitmotivkonstruktion. Ich liebe die schönen Harmonien, die dem Gennaro als Muttersegen erklingen, noch zuletzt, da er sich den Tod gibt, gefolgt von diesem rührenden, zweistimmig verwebten, melodisch atmenden Nachspiel. Ich liebe die Lustigkeit der Kamorristen, die allen Ernst in einem apachischen Rhythmus auflösen, musikalisch bis in ihr verruchtes Herz. Ich liebe das wunderzarte Ständchen, das aus Seiden gesponnen ist und in der Mandoline süßem Beben seinen schnellen Puls zittert. Ich liebe die eine dreitonige Figur, die wie ein

schwingendes Schicksal über diese Menschen dahinzieht, diese Menschen, die mich, ich weiß nicht wie, doch angehen, so schnell und kurz ihr Leben ist. Soll ich Ihnen nun den Inhalt erzählen — in drei Sätzen, sagte ich Ihnen damals, als dieses dreitonige Schicksalsmotiv noch schmächtig auf den Tasten des venezianischen Klaviers erklang. Hier sind sie. Die wilde Maliella wird von Gennaro geliebt, einem frommen Schmied, und von Rafaele, einem gottlosen Kamorristen. Sie bringt den Gennaro dazu, ihr den Schmuck der Madonna zu stehlen, und gibt sich dem Rafaele hin, der sie als Teufelin von sich stößt. Sie geht ins Meer, Gennaro ersticht sich vor seiner Madonna, Rafaele wird sich eine andere nehmen. Diese Szenen haben Sie mit wenigen starken Strichen gezeichnet und in das Milieu des Volkstrubels, Kirchenfestes, Luderlebens der Kamorristen eingestellt. Das Milieu ist soviel wie die Szene. Es geht wirksam übereinander her und wächst in die Masse. Aber ich denke manchmal an den träumerischen Gennaro, den Künstler, der glaubt, Maliella zu besitzen, während sie in ihm nur den Herrscher Rafaele liebt. Ich meine: das ist Dichtung. Alles Gute!

Ferruccio Busonis Oper Die Brautwahl, deren Uraufführung ich im Stadttheater von Hamburg beiwohnte, ist keine Oper zum Telegraphieren. Als ich auf dem Telegraphenamte Ihnen schnell mein Urteil in wenige Worte zusammenfassen sollte, war ich in Verlegenheit. Es ist kein gewöhnliches Stück, von dem ich sagen könnte, es ist gut, es ist schlecht. Die erste Oper, die keine Vorzeichen hat. Es ist eine ganz besondere Art von Kunst, die ich nicht mit dem gewohnten Maßstab messen möchte. Was Busoni wollte, ist viel einfacher, als was dabei herauskam, und was wir hören, ist viel oberflächlicher, als was er schrieb. Es ist keine Oper, wie man sie so kennt, es ist eine Folge von Szenen, die einen literarischen Zusammenhang haben, und ist für den Musiker von höchstem Interesse, wie für den Dramatiker — ein kaum annehmbares Problem.

Busoni druckt ein Motto von Tieck voraus, in dem man aufgefordert wird, alle etwaige Bildung beiseite zu setzen und recht eigentlich zum Kind zu werden. Das also wollte er. Er wollte eine harmlose, naive, lustige Oper schreiben, mit ein wenig Phantastik im Sinne E. T. A. Hoffmanns, und wir sollten uns daran freuen. Er wählte sich die Hoffmannsche Erzählung „Die Brautwahl“ aus den Serapionsbrüdern und dachte den rechten Stoff zu haben. Da ist ein Mädchen, das von drei Freiern umworben wird, einem reichen jüdischen Elegant, einem trockenen Bücherwurm und einem gefühlvollen Maler. Da sind zwei höhere Mächte in Gestalt des Juden Manasse, der das böse Prinzip vertritt, und des Goldschmieds Leonhard mit dem guten Prin-

zip, beide hoffmannesk ins Dämonische gehoben. Die Brautwahl selbst findet nach dem Muster des Kaufmanns von Venedig statt: in einer Kästchenwahl, und der Maler kriegt schließlich die Albertine, von Leonhard geleitet. Welche reizenden Motive scheint das zu ergeben! Busoni ändert Kleinigkeiten in der Erzählung, benutzt zum Teil die Originalworte und stellt einen Text mit vielen Verwandlungen her, die nichts literarisch Wesentliches auslassen. Hier stocke ich schon. Ich hätte weggelassen! Hundert Realitäten, die sich bei Hoffmann gut lesen, beschweren die Musik. Historische Exkurse über die mystische Vergangenheit Manasses und Leonhards setzen sich nicht in Töne um. Es ist die Ehrfurcht vor der Literatur, die unsere moderne Oper auszeichnet, aber auch gefährdet. Die Oper ist keine Novelle. Die Mischung des Realen und Phantastischen, die den Wortkünstler Hoffmann reizt, darf nicht den Musiker reizen — als Nebeneinander, sie muß Ineinander werden. Lebten Leonhard und Manasse schon vor vielen hundert Jahren und sind sie Geister, die immer wiederkehren, so kann das die Musik viel schöner malen als alle historischen Betrachtungen. Zigarren, Eisenhandlungen, Titel, Kredit, Dalles — das sind alles sehr klare Begriffe, aber sie belästigen eine Musik, die sie doch nur verschlingt, ohne ihnen die geringste Achtung entgegenzubringen. Das sind die Mängel des Textes. Er verliert sich in einer Treue gegen das Original, statt in großen Zügen und markanten dramatischen Akzenten von den Bedürfnissen der Musik aus den Stoff zu disponieren. Kaum kann man folgen, ohne das Original zu kennen. Und je weiter wir in dieser Gattung von Opern fortschreiten, desto deutlicher muß gesagt werden: daß schließlich doch nur das Werk besteht, das durch sich selbst klar und stark existiert.

Ein älterer Landsmann Busonis, ein rechter Italiener, wäre von den dramatischen Möglichkeiten dieses Stoffes ausgegangen: drei liebende Tenöre, die phantastische Macht der beiden dämonischen Figuren und alle Ensemblemöglichkeiten, die daraus resultieren, und alle schönen Solomöglichkeiten, die das einsame Mädchen hat. Busoni tut das nicht. Er hat sein Italien längst vergessen, seine Erziehung ist eine französische geworden, und mit dem Geist der neuesten Sezession steht er den literarischen Problemen gegenüber, die sein jetziges deutsches Domizil bewegen. Einer der idealsten, reinsten und ehrlichsten Künstler, die es heute gibt, ein Anreger in jedem Ton, den er spielt und schreibt, ein kühner und geistvoller Theoretiker in allem, was er über die Zukunft der Musik denkt, wird er doch in seinen Werken zu sehr von diesem wandernden und ausschauenden Intellekt geleitet, um seinem guten Motto folgen zu können: die Bildung zu verdammen und wieder Kind zu werden. Im Gegenteil, er ist über die Maßen gebildet. Ich möchte gerade

Roller. Rosenkavalier erster Akt

Mit Genehmigung der Firma Adolph Fürstner, Berlin W.-Paris. Copyright 1910 Adolph Fürstner

ihm gegenüber nicht als der Zensor dastehen, der Prädikate verleiht, sondern ich möchte mit ihm sein Werk verstehen und würdigen können, der ich den Nachteil habe, nicht zu schaffen, aber den Vorteil, den freien Horizont zu sehen. Er wird immer unter die wenigen gehören, die, was sie auch unternehmen, uns interessieren, aber er wird uns auch nie so fortreißen, daß wir uns im Taumel des Genusses zu fragen vergessen, welchen Teil er an der Zukunft hat. Und dies eben ist in seinem Sinne.

Die Oper beginnt mit einer Szene in unseren „Zelten", wo eine kleine Kapelle den Gästen den alten Marsch Rossinis aus dem Moses vorspielt. Es ist nun sehr absonderlich, wie aus dem Rossini sich der Busoni entwickelt und ganz genau eine Musik schreibt, die das Gegenteil der alten sinnfälligen Kunst ist. Einige motivische Anklänge, darunter auch dieser Rossinimarsch, ziehen sich hindurch, besonders sind die Figuren der Juden mit einer klagenden, psalmodierenden und auch talmudierenden Melodik belegt. Aber das Motivische wird nicht die Hauptsache. Es ist nichts von der neuen deutschen Opernmache darin, und die kleinen Huldigungen an Wagnersche Wendungen verschwinden. Wenn man durchaus will, könnte man den Stil neufranzösisch nennen. Er entfernt sich von jeder Architektur, und es ist interessant, zu beobachten, daß Busoni eine buffoneske Wiederholung des leicht angedeuteten Freierterzetts, die ursprünglich die letzte Szene disponierte, auf den Proben wieder strich. Das Orchester verhält sich malend und die Stimmen sprechsingend. Manchmal bildet sich eine Phrase, manchmal eine Kantilene, aber das sind nur wie kleine Anhöhen in einem gleichmäßig malerischen welligen Terrain. Fast schämt sich die Musik ihrer. So wie sie gegen den Text die höchste literarische Achtung hat, verliert sie nie ihr Standesbewußtsein in dem eigenen Ausdruck. Der Geist leitet sie, jener aristokratische, selbstbewußte und wohlerzogene Geist, der aus jeder Situation die feinste Anschauung, aus jeder Stimmung die zartesten Reflexe zu entwickeln strebt. Der große Fluch des Juden, die nächtliche Spuktanzerei des Kanzleirats, das Spiel mit den Rettichen, die zu sprühenden Dukaten werden, die dunkle Szene des grünen Kanzleirats, der sich im grünen Tiergarten bei den grünen Fröschen das grüne Leben nehmen will, mit einem grünen Posthorn, das die Charlottenburger Chaussee entlang klingt — dies sind die Momente. Hier funktioniert der Geist des Autors, hier hören wir apart gefaßte, koloristisch kühne, harmonisch ganz resolute, melodisch ganz assoziative Dinge, wie sie ein letztes Gehirn aus den letzten Vorstellungen der Materie sich reflektiert. Substanz ist es nicht, und dagegen scheint Richard Strauß fast reaktionär — substanzlos, in malerischen Gängen, flächenhaften Visionen, so ist Busonis Musik immer am eigensten und glücklichsten und läßt sofort

nach, wenn sie Greifbares zu schildern unternimmt. Man wird sie nicht beurteilen dürfen, wenn man sie als „Komposition" Hoffmanns nimmt, oder als freien Ausfluß einer Empfindung, oder als naiven Humor, oder als Tonseligkeit — ganz kühl ist sie dann, ganz fern allem Heimischen und Vertrauten und ohne Reiz der Erfindung im Gegenständlichen. Sie ist schwebend im Geist, satt nur an Bildung und stark nur im Nervösen. Die Koloraturen, die sie versucht, sind Ornamente eines Geschmackskünstlers, die Zitate alter Formen und Rhythmen Etiketten eines Stilisten, und die Folge ihrer Ideen weniger Musik als Malerei, auf Dichtung angewendet. Ich verstehe das sehr gut, und es gab Augenblicke, wo es einen artistischen Winkel in meinem Innern sehr erhellte. Aber ich glaube, daß es mehr eine letzte Anwendung sezessionistischen Geistes auf die Oper ist, als der Anfang eines neuen Weges. Ich denke mir immer, daß der neue Weg von der Bühne, vom Gesang, vom Drama herkommen wird, und daß wir die längste Zeit symphonisch, literarisch und malerisch gewesen sind. Aber man soll das Verständnis eines Vorhandenen nicht in vagen Wünschen für die Zukunft ersticken.

Man kann sich demnach denken, daß die Hauptarbeit der Busonischen Oper im Orchester liegt. Diese Partitur ist vielleicht die kühnste und gewagteste, die jemals eine Oper gehabt hat, nicht nur in den ungewohnten und immer auf den letzten Geistreichtum gebrachten Noten, sondern auch in den Klängen, die die seltensten Kombinationen von Instrumenten und die äußerste Ausnutzung ihrer Farben darstellen. Verlegener wird er auf der Bühne. Die bloße Musikdeklamation des Textes genügt ihm doch nicht immer, und er versucht öfter sozusagen rationalistische Ensembles, die ihren Bau nur verschämt zeigen, um nicht unwahr zu werden. Er versucht auch Chöre; aber da sie nur künstlich auf der Bühne zu gewinnen wären, so werden sie hinter die Bühne verlegt, als mystische Stimmen, die den Fluch des Juden fortsetzen, die Kirchenvision beleben und die Aufschriften der drei Wahlkästchen weiter ausführen. Ich weiß nicht, ob die Wirkung ganz so herauskommt, wie sie gedacht ist. Diese neue Bühne zu finden war selbst für den geistvollen Autor zu schwer. Es gibt ganze Szenen, wie eben diese Visionsszene Leonhards mit Albertine oder die Szene im Wirtshaus mit den gespenstisch sprühenden Rettichscheiben, die ihm lahm liegen. Andere wieder zeigen Ahnungen neuer Formationen, die lebhaft anregen: die kleine schwingende Liebesszene zu Beginn, oder die Kästchenszene mit einer eigentümlich exotischen Melodik; und bisweilen, in der ersten Hälfte des zweiten Aktes, durch eine günstige Konstellation der Bühne wird eine große Schärfe des neuen Stils, eine klare Durchsichtigkeit und Freiheit erreicht. Aber im allgemeinen sind die Personen Diener des Orchesters, das es ihnen um so

schwerer macht, als es sich der Bühne nicht illustrativ unterwirft, wie bei Debussy, sondern eine malerische Intensität anstrebt, die alles Leben aufsaugt. Das sind alles sehr interessante und diskutable Probleme, freilich nicht mehr, und darum muß der Bühnenkritiker nun mit ihnen schließen, wenn er nicht ein blasser Ästhetiker werden will.

Romeo und Julia auf dem Dorfe.

Eines ist nötig: man muß Keller vergessen. Man muß die Seldwyler Novelle, die zu den Quellen unserer Literatur gehört, als einen festen Besitz zu Hause lassen, muß vergessen die Kinder, die die Puppenkleie ausfließen lassen, um eine Fliege in den Kopf zu stecken, die sich im Spiel die Zähne zählen, die schöne Galerie der Angler, den Knecht, der das letzte Bett aus dem Hause trägt, indem er den Kopf durch die Bretter steckt — muß all das liebe behagliche Kleinzeug vergessen, in dessen Ausmalung Kellers Kunst ihre Größe findet, den herbsüßen Reiz seiner Urwüchsigkeit, den bescheidenen Glanz seiner Lyrik, muß Keller vergessen und die Schweiz und die Literatur und alles Frohe, was uns bei diesem Namen klingt. Das Buch von Delius beschränkt sich auf die Phasen der Liebe dieser zwei Menschen — daß ihre Väter feindlich waren, wird im Vorspiel kurz gezeigt, und dann geht es lyrisch-episodisch vom Hause aufs Mohnfeld, zum Abschied von der Heimat, auf die Kirmes und an das Heuschiff. Kirmes und die Vagabunden unter des alten Geigers Führung geben ein wenig Milieu, fast schon zu stark für das zarte Leben dieses Liebespaares. Liebesszenen nach der Kellerschen Novelle — das ist das Libretto. Als ich es las, war ich literarisch gestimmt und ärgerte mich über die Plünderung des Dichters. Als ich es hörte, wurde ich zum Musiker — das heißt ich ließ Poesie Poesie sein, machte mich ein wenig dumm und ergötzte mich an den Tönen, die von irgend woher wie eine milde Flut über diesen Boden rollten und mich sanft schaukelten, daß ich auf dem Kahn lag und, die Augen im Himmel, mir Lieder sang.

Der Text fügt in der Szene, da Vrenchen mit Sali die letzte Nacht im Vaterhause zubringt, einen Traum ein von einer Hochzeit in der Kirche mit Chorgesang und Priesterwort: ein Vorgehen, das „literarisch höchst verdammenswert“ ist und zu einem banalen Effekt ausarten könnte, wenn nicht gerade an dieser Stelle der Komponist Delius den Librettisten Delius in musikalische Paradiese verführt hätte. Das ganze Bild gehört zu den geistvollsten, originellsten, mehr noch: bedeutendsten Opernszenen der letzten Jahre. Es hat mich hingerissen und mir die Meinung eines festen und persönlichen Stils gegeben, in dem solche Dinge heute, unabhängig von Wagner, musika-

lisch angeschaut werden können. Der vornehme, zurückhaltende, vielleicht kühle Ausdruck der neufranzösischen Musik steigert sich hier zu einer Schönheit der Empfindung, Reinheit der Wirkung, zu einem wachsenden Leben der musikalischen Mittel und Vorstellungen, daß das Wunder vollbracht wird, uns einen neuen Stil in letzter Vollendung zur Überzeugung werden zu lassen.

Delius lebt in der Welt der modernen Kunst. In seinem Landhaus bei Fontainebleau besitzt er Bilder jenes tahitanischen Malers Gauguin, der mit seiner pariserisch kultivierten Farbenkraft, der Sehnsucht nach unmotivierter Reinheit, körperlicher Erscheinung auf die heutige Kunst starke Einflüsse ausübte. Zwischen dem neuen Pariser Stil der Musik und dem der Malerei spielen die Beziehungen. Akte in farbigen Flüssen, genrelose Sujets in geistvoller Dekoration zu schildern ist beiden gemeinsam. Es ist eine zerebrale Subjektivität. Das Wagnersche Leitmotiv löst sich auf in schwimmende, leichte Erinnerungsbilder, das Orchester wird zu einer farbigen Ausfüllung eines seelischen Vorgangs, der jede dramatische Sinnfälligkeit vermeidet. Debussy kleidet das lyrische Drama in musikalische fließende Gewänder. Die Szenen sind kurz, geistreiche dissolving views der Musik lassen sie ineinander übergehen. Delius steht nicht ganz auf diesem Punkt, aber es ist doch seine Linie. Die Verbindung der Szenen ist dieselbe, die Haltung des Orchesters ebenso distanziert und vollkommen artistisch, die Gesangbehandlung ohne jede Stilisierung von einer sprachlich gehobenen Deklamation beherrscht, die musikalische Faktur unter Vermeidung des reinen Akkords durchweg alteriert und gebrochen, die Instrumentation gedeckt und bei vollendeter Beherrschung der Technik farblich sehr diskret, so daß das laute Blech nur akzentweise auftritt — aber wie er in den ersten Szenen nach diesem Stil noch ein wenig sucht, um ihn erst in jenem blühenden Liebessang ganz zu finden, so verfällt er zum Schluß wieder leicht in eine Wagnersche Ausdrucksweise, eine „Steigerung", die für ihn einen Atavismus bedeutet.

Was an dieser Musik besonders zu schätzen ist, von allen persönlichen Reaktionen abgesehen, ist ihre künstlerische Noblesse. Während Schillings' Vornehmheit mehr ein Sichfernhalten ist, eine Subtraktivität, wird hier auf einem zurückgezogenen Punkte des Empfindens positiv gearbeitet, und die Distanz wird zur Anschauung. Während Puccini in seinen besten Stunden ein geistreicher Causeur und amüsanter Illustrator ist, wird hier versucht, die Illustration zu einer eigenen, absoluten Lyrik zu erheben, deren Geist von jedem Zweck genesen ist. Noch ein Vergleich: Straußens Salome arbeitet mit Relief, mit Schatten, die gegen diese Art fast wie eine Konzession an Operngefühle anmuten, während hier die Fläche der subjektiven Emp-

findung nicht an einer einzigen Stelle verlassen wird. Es ist das Verhältnis Gauguins zu den klassischen Impressionisten. Durch solche Reinheit der Anschauung findet schließlich auch eine literarische Sünde vor dem letzten Gerichte ihren Ablaß.

Tiefland.

Ein melancholischer Zauber liegt darüber, leicht spanisch gefärbt. Melancholie eines heiteren Künstlers wird nicht Erschütterung, sondern Stimmung. Eine Hirtenklarinette spielt auf der Bühne ein sehnsuchtsvolles Motiv und wiederholt, was sie in starkem A-Moll rief, wundersüß im leisesten B-Moll. Reizende träumerische Weisen spinnt das Orchester darüber, von einem hohen E überglitzert, die Menschenstimme klingt dankbar in dieses Weben des Morgens herauf, ein rührendes Vaterunsermotiv, Cello und Stimme in Eintracht. Zitternde Sechzehntel: das Langen nach dem Glück. Posaunen: der Herr und Gebieter. Die Charakteristik ist einfach, ein paar Striche. Nichts ist mit Leitmotiven behängt. Nur natürliche Erinnerungen flechten sich hindurch. Die Dialoge sind auf laufend wiederholte Figuren gesetzt, kurze Phrasen von wohllautendem Ausdruck, die zu Herzen gehen, wenn sie wie ein Nachklang des Durchlebten in Streicherpianissimo verwehen. Man spiele sie auf dem Klavier: es ist weich und perlenrein. Es ist italienische Nacht darin. Dazwischen Lichterblitzen, burleske und tänzerische Motive zu den lustigen Partien, die man mit Vorbedacht in die düstere Umgebung bringt, Lampione in der Nacht. Pedros Liebe klagt in rührenden Wendungen, wie ein fragender Augenaufschlag, romantische Wildnis blüht in der Wolfserzählung. Martas Schicksal zeichnet sich in der leidenschaftlichsten Steigerung, die Erzählung ihres Lebens ist von einer dauernd wiederholten, unendlich eindrucksvollen Klage begleitet: die Schwermut der Legende. Da sie sich finden, klingt eine selige Weise auf, wie sie Opern zu schließen pflegt. In aller Leidenschaft ist ein wenig Lied, ein wenig Tanz — das Gesetz Italiens.

Die große Wirkung dieser Oper hing nicht ganz von den musikalischen Feinheiten oder melodischen Einfällen ab, mehr von der dramatischen Situation, dem bewährten Eifersuchtsdreieck. Vieles zart Empfundene, selbst die schöne Melodie während der Hochzeit, gleitet vorüber, der dramatisch geworfene Tod Sebastianos war der Sieg des Komponisten. Es ist eine populäre Musik, nicht auf die goldene Wage der Phantasie zu legen, nicht einmal der Originalität, mit deutlichen Puccinismen, eine komponierte Musik, aber in dem glücklichen Verhältnis zum Drama, das uns Italien lehrte.

D'Albert ist ein Vielgewanderter, dessen musikalische Gegenden wechselten wie das Leben. Nach einigen Jugendstreichen brachte er den symphonisch deutschen „Kain", dann die biedermeierlich reizende „Abreise", dann „Flauto solo", ein etwas dünnes Spiel zwischen deutscher und italienischer Kunstwirtschaft (auf einen reizenden, gänzlich unbayreuthischen Text Hans von Wolzogens), den sprühend sein wollenden „Tragaldabas" — in der Zeit des Tiefland war er zweifellos heimatsicherer als je. Damals wohnte er glücklich am Lago Maggiore, fühlte den Schöpfer in sich, begann das Klavierspiel abzustreifen und stellte uns Fragen. Ein Wunder schien uns, daß Eugen d'Albert, der als Reproduktiver mit Beethoven gigantisch, mit Chopin sensitiv, mit Brahms knorrig werden konnte wie kein Zweiter, in seinem eigenen Schaffen so wolkenlos heiter und so herzlich schlicht wurde. Mit dem Begriff des Eklektizismus war das nicht ganz zu erklären. Denn, so wenig von Beethoven oder Chopin oder Brahms in seinen Werken ist, so sehr neigte er einem Kompositionsklima zu, das er am Klavier nur ganz ausnahmsweise vertritt und vertreten kann: dem italienischen. Hier ist seine Quelle. Er war im Winter reproduktiv, im Sommer produktiv. Im Winter spielte er den einen d'Albert, im Sommer den anderen. Seine reproduktive Kunst lag in ihm stets wie eingekapselt, wie vom Berufe oder von der Vergangenheit lebend, er erweckte sie im Herbst aus ihrem Sommerschlafe, und sie sprang fertig und gerüstet aus ihrem Versteck hervor. Die produktive Kunst aber strahlte aus seinem Menschentum hervor und schien nur ein natürlicher Ausdruck seines heiteren und zufriedenen Daseins. Sie vollzog sich in einem ganz anderen Milieu seines Wesens, sie wohnte in hellen lichten Zimmern seines inneren Etablissements. Eine Villa an einem italienischen See, Birnen und Äpfel von kanaanitischen Dimensionen, süßer Wein und das Boot an der Laube, etwas Großstadtklang von Mailand herüber, ein paar alte schöne Möbel und alte schöne Novellenbücher, eine Existenz voll Sonne und Plauderei und Nonchalance, das war die Welt seiner irdischen Phantasie . . .

Es ist anders geworden. Die italienische Villa ist verlassen. Die Kompositionen schlagen nieder. Und die Reproduktion beginnt wieder der Spiegel seiner wechselnden, animalischen, rücksichtslosen Kraft zu werden, einer mehr als deutschen Kraft, deren Rätselwege im Dickicht dieser Erde niemand erkennen kann zwischen der Leidenschaft jenes Südens, die ihm die Ruhe gab, und dem Ernst dieses Nordens, der ihm die Leidenschaft gibt, zwischen allen Metamorphosen der Liebe, der Stile, dem Schaffen in der Nachahmung, dem Nachahmen im Schaffen — bunte Opernwelten unter Tränen des Lebens.

Das Familienleben der Motive, das Wagner organisierte, hat in Humperdincks Hänsel und Gretel sein trauliches Heim gefunden. Ein entzückendes Werk, aus goldig deutschem Herzen, treu gegen den Meister, aber bescheidener und volkstümlicher, ein liebevoll gepflegtes Reis vom großen Baume der Meistersinger. Schwester und Bruder haben es gemacht, und Schwesterchen und Brüderchen singen es. Indem an dem Text nichts weiter gedichtet ist, wurde er ausgezeichnet. Die Suse mit dem raschelnden Stroh, Griesgram hinaus, Brüderchen, komm tanz mit mir, ach, wir armen, armen Leute, das Hagebuttenmännchen, das Sandmännchen, das Taumännchen, Kuckuck, Knusperhexe und Engelein — aus diesen Sagenmotiven ist es gewebt. Und die Musik macht es ebenso. Sie nimmt die Liedchen und Tänzchen und weckt Motive daraus, bildet daraus Duette, gar Ensembles, wie die großen Leute, symphonische Dichtungen mit Hexen statt der Walküren und bringt alles in eine gute Schule der Kontrapunktik, so kunstvoll übereinander gesetzt und ineinander gefügt, daß die Kinder dies Knusperhäuschen der Polyphonie nur so anstaunen. Aber die Engel retten sie. Sie geben ihnen den wundervollen Abendsegen, der wie ein uralt schlichtes Herzenslied durch alle Symphonien hindurchstrahlt, und neigen sich zu ihnen in ihrer schönen, gleitenden, schwebenden Melodie, die ein Besitz der deutschen Musik geworden ist. Im Märchenwald finden sich Motive zu Motiven. Am gelungensten, wenn die Kuckuckrufe mit dem Echo in ein eigentümliches Ziehen von Tönen sich fortsetzen, das Schauer und Furcht um die Menschen verbreitet. Weniger gelungen, wo in die Prozeduren der Hexe ein gewisses dramatisch belebtes Spiel gebracht werden soll. Nein, ein Drama ist es ja nicht. Es ist der leichte, süße, volle, aber doch immer durchsichtige Fluß reiner deutscher Musikempfindung, von Wagner wieder zurückentwickelt in die Familie, die sich ihrer Güter freut, sie froh verwaltet und lächelnd den lieben Freunden schenkt. Dies war die Sendung, und das Volk hat sie beglückt aufgenommen.

Ein Brief nach Wien über die Premiere der „Heirat wider Willen".

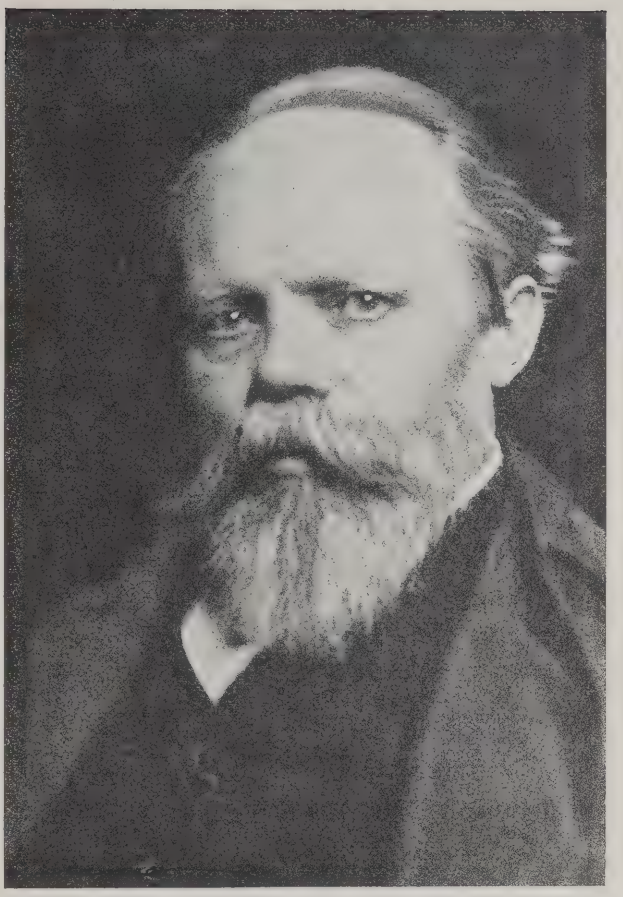
Liebe Freundin! Wir haben nun die Spannung hinter uns, ich kann Ihnen heute von der Premiere der neuesten Humperdinckschen Oper berichten und glücklicherweise einen recht guten Erfolg melden. Nein, es war nicht fruchtlos, nicht einmal angenehm langweilig, sondern voll herzlicher Stimmung und Dankbarkeit, vielleicht wie ein Familienfest besserer Geister, die die Schwächen ihrer Zeit zu gut kennen, um sich nicht an ihren

Thoma: Zeichnung zum Titel von Hänsel und Gretel

Vorzügen mit doppelter Bereitwilligkeit aufzurichten. Frau Cosima Wagner mit ihrer Familie saß in der Proszeniumsloge, schon äußerlich eine merkwürdige Frau, die aus einer vergangenen romantischen Epoche in unsere Tage mahnungsvoll hineinragt. Sie kennen ihr geistvolles, weißumrahmtes Gesicht, ihre königliche Haltung. Sie verstehen, daß auf sensitive Menschen ihre Anwesenheit an einem solchen Abend einen eigenen Zauber ausübt. Wir fühlten uns zurückversetzt in alte brüderliche Zeiten, wo man sich noch über die Kunst schwärmerische kollegiale Briefe schrieb. George Sand saß neben ihr, sie wird morgen an Flaubert einen langen Brief schreiben über dieses Stück, über Kunst und Leben, über den temperamentvollen Richard Strauß und Humperdincks solidité allemande, über die schweizerischen Koloraturen von Frau Herzog und die tschechischen sentiments colorés der Destinn, über die seltsamen Wege, die Wagners Schatten geht, denen, die ihn rufen . . .

Ja, es ist ein seltsames Geschick, das den Geist Wagners verfolgt. Er selbst hatte bei Lebzeiten das Glück, eine Erfindungskraft und Wandelbarkeit zu besitzen, die ihn aus jedem neuen Stoff einen neuen Stil und, man kann sagen, eine neue Persönlichkeit finden ließ, weil er eben von dieser aus seine Stoffe suchte. Uns ist die Gabe verlorengegangen, wir sind viel mehr „Musiker“ als er, wir suchen krampfhaft nach Texten und „komponieren“ sie. Bei dieser Methode werden stets die Italiener am besten fahren, sie taten es vor Wagner und tun es nach ihm. Unsere engeren Landsleute dagegen sind viel zu sehr unter Wagners Augen aufgewachsen, als daß sie sich von den Idiomen Tristans und der Meistersinger freimachen könnten, die sie auf widerstrebende Stoffe anwenden. Humperdinck war frei genug, zu wissen, daß man heute keinen Baldur mehr oder Gudrun oder Buddha komponiert. Er entschied sich für einen Dumasschen galanten Stoff, „Demoiselles de St. Cyr“,

mit den zwei Paaren, die heiraten müssen, weil sie bei einem Rendezvous ertappt werden, und sich schließlich auf Umwegen über das Gefängnis in Paris und die Langeweile in Spanien in ihr Schicksal fügen — ein Stoff, der zu einer Operette hätte werden können, wenn er nicht in die Hände eines „Deutschen" geraten wäre. In der Tat hat bereits Dellinger eine Operette daraus gemacht. Humperdinck nimmt sie gründlich ernst und arbeitet mit großem Zeit- und Notenaufwand eine Partitur, die neben manchem Liedchen von sozusagen Brucknerscher Grazie viel Pathos, Übertreibung und eine gewisse musikalisch feierliche Moral enthält, zu der der Stoff kaum eine Veranlassung gibt.



Humperdinck

Sie werden, ich weiß es, wieder über meine „Stilgefühle" lächeln. Mag sein, die Anwesenheit von Frau Wagner stärkte diese Empfindungen. Wenn sie von ihrer Loge aus gewisse Wendungen Tristans und Hans Sachsens auf ihrer Weltwanderung durch die galanten Gefilde Dumasscher Operetten hörte, wie mußte ihr zumute sein? Vielleicht sah sie, vielleicht sah der Autor darin eine Art Moralisierung des nicht unfrivolen Stoffes; mir aber erschien es merkwürdig, daß die Wagnerschen Gebärden gerade dann sichtbar wurden, wenn es sich um Schuld und Sühne handelte, und sich in anmutiges Rokoko verwandelten, wenn sich die komischen Situationen vorschoben. Der Deutsche nimmt pflichtgemäß das Komische komisch, das Tragische tragisch. Ich will Ihnen die Oper in zwei deutlich getrennte Lager zerteilen. In dem einen sehen Sie hochdramatische Figuren, gefesselte Liebhaber, widerwillige Gatten, gelangweilte Könige und großmütige Damen, die ihnen

das Gottesgnadentum erklären; in dem andern die lustigen Soubretten, die das Leben nehmen, wie es kommt, und die leichtsinnigen Abenteurer, die sich aus einem guten Menü mehr machen als aus einer schlechten Ehe. Dort herrscht die hergebrachte Pathetik, hier der freie, rhythmisch leichte und graziös ungebundene Ton. Es ist der Versuch, Mozart aus den Meistersingern zurückzuentwickeln. Aber nur der Versuch. Noch liegen die Stile nebeneinander, die einst bei Mozart selbst, in der Zauberflöte, die auch ein ernstes und ein lustiges Paar vereinigt, durch die Macht seiner Persönlichkeit schon konvergiert hatten. Auf unserem heutigen Wege, Mozart wieder aus Wagner zu gewinnen (wobei natürlich die Meistersinger eine fanatische Mission haben), ist diese Oper eine ganz besonders interessante Kreuzwegstation, sie ist selbst eine Art Heirat wider Willen.

Ich muß Ihnen gestehen, meine liebe Enthusiastin, daß ich zu diesen ästhetischen Fragestellungen, die aber nicht unwichtig sind, erst in dem Augenblick mich angeregt fühle, da ich Ihnen eine Lendemain-Rechenschaft über den vergangenen Abend ablegen soll. Während der Aufführung selbst bin ich noch viel zu — sagen wir jung, wie Sie, um mich durch solche kritische Erwägungen in elementaren Genüssen stören zu lassen. Ich vergesse schnell die Bühne und ihre Ansprüche, ich höre die Musik, nichts als Musik, absolute Musik, wie wir sie uns damals verschafften, als wir im Wiener Opernhaus bei der Aïda in die zurückliegende Sofaecke der Loge uns lehnten, nicht sahen, nicht sprachen, nur diesen unvergleichlich süßen Klang Ihres Orchesters an das Ohr schlagen ließen. Bei keiner Novität dieses Winters habe ich den sinnlichen Klang so genossen. Was hatten wir? Den rasenden „Roland" Leoncavallos und den zahmen „Rübezahl" Sommers. Jetzt kam zum Schluß diese unsagbar wohllautende Humperdincksche Oper, und ich badete mich. Die Partitur ist so nobel, so reich, so klingend, daß man sich einen entzückenderen Schmeichelton nicht vorstellen kann. Der Geschmack äußerst gebildeter Technik führt die Stimmen, mischt die Instrumentenfarben und hält die Polyphonie, die auf dem Papier verwirrend erscheint, zu einer fließenden Schönheit zusammen. Ich kann Ihnen nicht sagen, mit welcher Wonne nach den mehrfachen gesprochenen Dialogen, die der Autor nach altem Muster, aber in guter Absicht beibehielt, das Ohr wieder in diese breiten Ströme von Wohllaut taucht, die sich bisweilen zu einer stolzen Blechbläserwelle erheben, um dann durch geteilte Streicher über Harfenstege in scherzende Korrespondenzen kleiner gestochener Motive zu zerfließen. Sind wir arm an Erfindung, sind wir keine Seelenerlöser und Schmerzensbrecher, so ist uns wenigstens dieses Labsal der Technik gegeben, aus Stil und Geschmack kleine Zauberpavillone der Phantasie zu bauen, in

denen wir uns einige Stunden vergnügen. Gehen Sie spazieren durch dieses Stück ohne viel Kopfzerbrechen und Magenschmerzen — und Sie werden sich belohnt sehen. Nehmen Sie den Klavierauszug, studieren Sie die Faktur des ersten heiteren Chors der Pensionärinnen oder des großen Maskenchors, oder nehmen Sie das Walzerlied der Luise auf die Pariser Vergnügungen oder das spanische Lied, mit dem sich die gefangenen Liebhaber aufregen, oder jene altväterliche anakreontische Romanze, die wir hier von der schwersüßen Destinnstimme unter obligater Begleitung der Bratsche und Oboe hören, nehmen Sie das schlagend bewegte erste Duett zwischen dem lustigen Liebespaar oder das Quartett zwischen beiden Paaren am zweiten Aktschluß — Sie werden keine amüsanteren Lauscheplätze auf Ihrem musikalischen Spaziergang finden. Das Quartett ist köstlich, es ist die Perle. Wenn Sie den Klavierauszug haben, schlagen Sie auf, spielen Sie Seite 233, die Ges-Dur-Stelle, beobachten Sie den reizenden Gang der Singstimme, die unter dem weichen Wehen der Harmonien mit Schubertschem Lächeln zu weinen scheint, wie sich dieser Gesang erweitert bis zum ausströmenden Ensemble, so heiterverzagt, so unschuldsvoll-traurig, ein wehmütiger Walzer auf versteckten Rhythmen — das ist musikalisch, das ist die Musik an sich, Genuß im Hören, das ist der reinste und zukunftsreichste Keim in dieser ganzen Oper. Hier sind wir nahe an der Erfüllung.

Quälen Sie mich nicht, den Inhalt der Oper genauer Ihnen zu erzählen. Ich müßte wieder kritischer werden, und ich kann es nicht vor Ihnen, meine Jugend! Vielleicht könnte ich ihn in eine anmutige kühle Novelle von der Art der Goethischen Intermezzi zurückverwandeln, aber ein Drama soll gesehen, nicht erzählt werden, wie eine Musik gehört werden will und nicht beschrieben werden kann. Was würde es nützen, wenn ich Ihnen die Motive dieses Spieles auseinanderlegte: den Gegensatz der beiden Liebespaare, politische Nebenintrigen, Schäferliedchen, Rendezvous, Maskenüberraschungen, heimliche Briefe, idyllische Pastorales, Gebete und Kerker und Mahlzeiten, versteckte Horcher und kupplerische Nachtigallen? Sie könnten sich aus ihnen das Drama ebensowenig herstellen, wie die Musik aus ihren Leitmotiven, als da sind die scharfen Quinten der Heirat wider Willen und der Dreiklang als Eheentschluß, das Terzenmotiv des Liebesbriefes und die Chromatik des Stelldicheins, der Kanon des Fluchtplanes und die feierlichen Akkorde der Trennung, Hedwigs wiegende Sehnsuchtsphrase und Luisens Masurken und Sechzehntelskalen, das Rondothema der Ehe und die Sequenzen des Königtums. Die Verarbeitung ist alles. Weder die Text- noch die Leitmotive sind sonderlich neu, nichts ist sonderlich neu, und doch kann ich das Ganze als feinsinnige Arbeit nicht unterschätzen. Es gibt Opern, die

negativ oder positiv ein klares Resultat sind. Diese ist es nicht. Die Sünden bringen sie nicht zu Falle, und die Tugenden machen sie nicht ganz siegesgewiß. Frau Humperdinck, die ich Ihnen als Textautorin verraten darf, hat aus der Dumasschen Vorlage ein sehr nettes Stück gezimmert, und es dennoch im einzelnen mit etwas billiger Draperie verziert. Er, der Gatte und Komponist, hat die Details zu reizender Kunst ausgefeilt, aber das Ganze auf zu viele Beine gestellt. Noch einmal: nehmen Sie diesen Versuch als ein interessantes Stück Zeitgeschichte, aber lassen Sie sich um Himmels willen durch keine grämliche Kritik davon abhalten, den Augenblick zu genießen: en amour comme en musique, sagt Hans v. Bülow.

Die Königskinder.

Ein Spielmann steht da und singt von alten Zeiten, singt Märchen, deren Wunder größer sind als alle Maschinen unserer Zukunft, die Kinder sitzen um ihn herum und lauschen, sie verstehen ihn, er versteht sie, und wir verstehen sie alle. Diese glauben noch an die Gänsemagd, die Königin wird, und an den Königssohn, der sie findet und heiratet, weil sie beide so innerlich freie Menschen sind. Die Geschichte scheint lustig weiterzugehen und belebt sich mit Hexen, Besenbindern, Ratsherren, Wirtstöchterlein, Stallmägden und allem bunten Zeug, das einst aufmarschieren soll, wenn die beiden ihren Thron besteigen. Es gibt immer schlechte Menschen, auch solche, die dies Königspaar nicht anerkennen wollen, und der Spielmann erzählt, wie sie sie verhöhnten, die Widersacher, und aus dem Tore der Stadt hinauswarfen. Die Kinder klatschen vor Vergnügen, denn sie sind immer für Handgreiflichkeiten und wissen ja doch: im letzten Kapitel werden sie gekrönt mit Kuchen und Schokolade. Humperdinck spitzt seinen Bleistift und entrollt das rastrierte Papier. Da aber passiert etwas Unvorhergesehenes. Die Dichterin, die wundervolle Frau Rosmer, tritt mit ernster Miene zu dem Spielmann und ruft ihm zu: „die Wahrheit!“ Der Spielmann wird verwirrt, die Kinder stutzen, der Komponist lächelt. „Die Wahrheit!“ Es entsteht eine Pause, in der Jahrhunderte zur Erde zu sinken scheinen, und der Spielmann weigert sich, weiterzuerzählen. So nimmt die Dichterin selbst das Wort. Sie klagt dem Leben und kennt die Menschen und rettet sich in die Märchen, ohne das Bewußtsein der Tragik verlieren zu wollen. Wie fein und edel ist diese Frau, die mit einer Träne im Auge Kindern Wahrheiten sagt, die mit einer bewußten Kunst die letzten Naivitäten zu einem Geständnis des Schicksals umformt. Ja, das Gänsemädchen hat ein Brot gebacken, und sie spricht den Zauber über das Brot aus: der davon ißt, mag das Schönste sehn, so er wünscht, sich zu geschehn. Aber schon greift die Hexe das Brot

und spricht den zweiten Zauber: wer es Hälften ißt, stirbt ganzen Tod. Und die Hexe soll ihr Recht haben. Die Dichterin erzählt, wie die beiden Königskinder nach unendlichen Irrfahrten um die goldene Krone schließlich dieses Brot kaufen, an dem sie in einer letzten Entzückung freien Menschentums sterben. Der Spielmann schweigt, die Kinder weinen, aber die Dichterin ist erbarmungslos wie der Schnee. In Hänsel und Gretel habt ihr die Hexe verbrannt. Jetzt rächt sie sich, jetzt will sie ihren Schein haben. Die Kinder weinen, aber sie sind gebildet genug, der Dichterin zu glauben, und trösten sich, mit dem Spielmann allein unter allen Menschen das Königliche dieser beiden erkannt zu haben. Jetzt werden sie nicht mehr klatschen, wenn man sie aus dem Tore wirft, sie werden in kultivierter Märchengebärde ihnen folgen, sie tot finden, sie beklagen — der lahme Spielmann immer hinterher.

Und, was auch vor sich gegangen sein mag, der gütige Komponist lächelt und schreibt. Er schreibt zuerst nur ein paar Zwischenspiele und melodramatische Begleitungen, wie in einer literarischen Ehrfurcht vor diesem beziehungsvoll ersonnenen Märchen, aber allmählich spinnt sich seine unaufhaltsame Musik über das ganze Stück, und siehe, ohne sich zu überlegen, wie weit er hier ein naives oder naivisierendes Märchen vor sich habe, gewinnt er kraft des Zaubers seiner ehrlichen und rührenden Kunst dem Stoffe so viel Ursprünglichkeit und Innerlichkeit zurück, daß nach dem letzten Takte der Spielmann und die Kinder zu ihm stürmen und ihm, von einem seltsamen Druck erlöst, die Hand küssen. Ja, die musikalischen Königskinder haben sich ihr Land gewonnen, das ihnen die Wahrheit des Lebens entreißen wollte. Nein, ein Drama aufzuführen, das liegt nicht in ihrer Absicht. Ein Drama heißt hinausschreien über die Szene aus ihren Schmerzen und die Nerven rütteln und die Musik zerstören mit furchtbaren Schlägen und zerrissenen Fabeln und zerstampften Liedern. Sie kommen einfach auf der Bühne zusammen, und wo es irgend geht, singen sie Lieder und spielen Tänze und träumen Motive und verweben ihre Melodien, als ob sie aus diesem Märchen längst hinausgekrochen wären, um ein ewiges Leben der Töne zu führen. Und die Liebesanträge des Königssohns, seine Verlassenheit, die Träume des Mädchens, das Ensemble der Gänse und Ratsherren, die Vergnügsamkeit der Kinder, die Seligkeit des Spielmanns, selbst alles Hungerleid der beiden löst sich in versteckte oder offene Lieder auf, aus denen der Sänger spricht, der Sänger, der diese Bühnenballade schrieb und spielte. Das Drama stört ihn nicht mehr, mit einer gefühlvollen Kleinmeisterlichkeit, mit einer empfundenen Polyphonie, mit einer herzlichen Freude an webender, schwebender, lebender Musik gibt er dem Königssohn und seiner

Gänsemagd alle tröstliche Schönheit, die sie im Leben nicht finden sollten. Nur einmal greift er voll in die Saiten, um von sich aus, ganz neben der Bühne, die tragische Empfindung, die ihm die Dichterin empfahl, zum Ausdruck zu bringen. Es ist das Orchestervorspiel zum dritten Akt, das in breiter Ausladung der Themen und tiefer Versenkung der Harmonien die große Klage um den Tod der Freiheit hinausruft, einmal ganz, einmal stark, um sonst dem lyrischen Rhythmus sein fließendes Gleichmaß zu lassen. Wohnt Anmut hinter dieser deutschen Stirn, wohnt Schmerz, wohnt tragische Dissonanz oder Rettungssehnsucht aus diesem Wahrheitszwang, oder ist das alles zu viel, zu dick, zu formlos — er schweigt und komponiert zeitferne Märchenliederstücke.

Die stärkste deutsche Oper nachwagnerscher Zeit, aber wagnerschen Blutes, ist Pfitzners Armer Heinrich. Ein Tristanzweig, wie Hänsel und Gretel ein Meistersingerzweig ist. Ein Werk, aus der Tiefe empfunden, mit dem Glauben an Musik. Ich sage: die stärkste Oper, nicht die beste, und ich sage: wagnersch. Das Wagnersche ist im Allgemeinen, es ist das Klima, in dem diese Musik aufwuchs, ist die Satzart, das Orchester, die Gesangbehandlung und die Religion der Motive. Aber das einzelne wächst oft darüber hinaus. Dietrichs Erzählung von seiner Salernofahrt, ein mächtig angelegtes Stück, scheint zuerst ein Tannhäuser, in Tristan getaucht. Aber es entwickelt sich härter, zu einer eigenen Art in Rhythmus und Linie, ein neuer Atem, ein schärferer Schnitt. Und so liegt über manchem eine schöne harte Kruste, vom vielen Durchheizen, vom männlichen Ernst in Willen und Gestaltung. Das Leidensmotiv geht zu Brahms hinüber. Absoluter musikalischer Sinn drängt sich in die Opernallüren hinein. Ein Erinnerungsgesang Heinrichs, märchenhaft isoliert, läuft nur zu einer einzigen ausgedehnten Violinstimme. Das Schneidemotiv, das Opfer des reinen Mädchens für den kranken Ritter, hat eine stolze Plastik. Der Waffenabschied Heinrichs ist von greller Sinnlichkeit, mit dem naturalistisch ermattenden, vergeblichen Schluß. In der Szene des Mädchens mit ihrer Mutter ist eine musikalische Psychologie von ganz seltener Feinheit: ein Auslaufenlassen, ein Stehen der Vision, eine Macht der Pausen, eine späte Romantik bis in die Instrumente und in das kleine, kaum glaubliche Terzett. Der Text von Grun ist szenisch gar nicht so ungeschickt, wie er in den Worten wagnerhaft ist. Nur das Ende gelingt nicht. Die Kämpfe des Ritters mit sich, mit dem Mädchen, das Verhältnis des Arztes, der das Opfer vollziehen will, der Eltern des Mädchens, alles das gibt keine Situation, vor allem keine musikalische. Pfitzner hilft sich mit Mönchsgesängen. Am Dramatischen

leidet er sowieso. Aber das Niveau der Musik ist Edelboden. Hier ist kein Feuilleton, keine Liebäugelei mit der Konzession im Weib, im Kind, kein Mannengetue und Haargeschüttel, hier ist das wahre, eigensinnige und tief phantasievolle deutsche Musikerblut.

Nicht so in der „Rose vom Liebesgarten". Gruns Dichtung versinkt in Wagner, und Pfitzner gleitet ihm nach. Es ist zu zeitgemäß. Bisweilen, in Nymphen-, in Zwergenszenen lacht der Geist seltsamer deutscher Märchen, aber der Rhythmus des Ganzen ist zu gleichmäßig, das Gebaren zu schöngeistig, das Ideale zu dünn und das Wirkliche zu symbolisch. Was vom „Werdandi" in Wagner steckte, kommt in diesen Kindern heraus. Prachtvolle Farben, Orchesterideen, symphonische Feste — aber die Überzeugtheit leerer Gesten, die nicht in den letzten Gründen des Dichterischen und Musikalischen ihren Antrieb haben. Nicht Hodler, sondern ein Illustrator Bayreuths.

Ich bewege mich auf schwankendem Boden. Während ich schreibe, entsteht vielleicht meine Widerlegung. Ich schreibe aus der Erinnerung, zur Zeit des ersten Hörens, unbefangen und mit dem besten Willen für alle Zeitgenossen, die historisch zu behandeln unlogisch und unfruchtbar ist. Meine Charakteristik bezieht sich nur auf die Anarchie unserer Zustände, auf die Unsicherheit und Wandelbarkeit alles Bestehenden. Was habe ich von Goldmark für eine Erinnerung? Er gab etwas Französisch-Exotisches in der Königin von Saba, niemals dachte man ernstlich, ihn gegen Wagner auszuspielen — oder doch? So richten sich die Zeiten selbst. Seine liebenswürdige Begabung, besonders im Idyllischen, schuf manchen noch angenehme Stunden. Es ist vorbei. Anders sind jetzt die Gründe, aus denen Pfitzner seine Mühe hat, oder Schillings. Pfitzner, der tiefere, Schillings, der kühlere, sind nicht dramatisch erobernd, und Liebenswürdigkeiten liegen ihnen nicht. Die Ingwelde war wagnerhaft. Im Pfeifertag traten eigene Qualitäten hervor. Im Moloch untergrub der unmögliche Hebbelsche Stoff die noble Musik. Eine Fülle kerniger und eigenwilliger Phantasie ist auf kalte Tafeln geschrieben worden. Andere arbeiten auf ebenerem Volksboden. Karl Weis' Polnischer Jude hat eine sehr gesunde Popularität. Thuille, besonders in seinem kindlichen „Lobetanz", den Bierbaum dichtete, hatte das strömende Herz des Musikers. Hans Sommer in einer ganzen Reihe von Opern verwaltet mit Liebe und Kenntnis, ohne durchschlagende Kraft, diese Bezirke. Siegfried Wagner möchte hier landen. Er war, zu Beginn, vielleicht der unwagnerscheste von allen. Ein frischer, derber und natürlicher Ton bewegte seine Kunst. Seine Texte, nach der Lehre des Vaters selbst verfaßt, litten unter einer germanistischen Neigung

zu Sagenverknüpfungen. Seine Musik, begabter als man, durch ein wohlbegreifliches Vorurteil irregeführt, meinen könnte, hat Gefüge, Verstand und ein Gefühl, das nicht in die Bahnen der väterlichen Schule zu gleiten brauchte, um glaubhaft zu sein. Das Volk! Wer trifft es? Pfitzner ist ein Musiker, Schillings ein Künstler, diese alle treue Schüler, seit Hänsel und Gretel traf es doch keiner so sicher. Die eklige moderne Operette, ein Schmieren der gemeinsten Instinkte, nimmt den Boden weg. Es gibt da Ansätze, aus dem Volkstümlichen das Volkskünstlerische zu entwickeln (manchmal bei Fall und Straus), aber sie verschwinden vor der Süßholzraspelei mit gesummten Walzern, ohne Fleisch und Knochen, fade Modegehänge. Reznicek in der Donna Diana hat Qualitäten für die feinere Galanterie. Wer weiß, was da werden kann in der Mitte zwischen den Ästheten von Geschmack, zwischen den erhöhten Dilettanten — ein lieblicher Kanal wäre zu bauen, der die Kultur einer wohlgebildeten Volkskunst zu tragen hätte, so wenig entfernt von einer natürlichen Grazie als von der Erfahrung guter Schulen. Als gute Schule scheint mit die opéra comique vergessen zu sein. Zwischen ihrer bühnensicheren und gesangbewußten Stilfestigkeit und den träumerischen, musikversunkenen Welten Humperdincks könnte ein möglicher Weg führen. Zwei weitverbreitete Opern sollen in dieser Hinsicht genannt werden (auf sehr verschiedenem Niveau), deren erste Eindrücke ich reproduziere.

Zuerst Kienzls Kuhreigen. Einen glücklichen Fund tat Batka, da er diese reizende Bartschsche Rokokonovelle mit Musikfutter unternähte. Ein schweizerisches Lied, ein Kuhreigenlied, das man nicht singen darf — wie musikalisch! Und daß es Primus Thaller doch singt und ins Gefängnis wandert — wieviel musikalischer! Und daß ihm die kleine Marquise das Leben schenkt und ihn dafür als Spielzeug ihrer Sinne mitnehmen will — wie tönereich, das klingt schon von selber. Und dann die Revolution mit ihrem rhythmischen Feuerwerk, und daß er sie nun retten will und sie nun nicht will, wie er einst nicht wollte — das ergibt so glückliche Situationen, wie nur je eines dieser dramatisch zuckenden Sujets, die zwischen Revolution und Grazie, Liebe und Edelmut pendeln. Batka hat es famos dialogisiert. In der Szene, da Blanchefleur den Thaller mit sich nehmen will, sind der Pointen gar viele und liebliche. Und in der Szene, da er sie mitnehmen will, ergibt sich ein Milieu von einem grausigen Charme, der einer alten opéra comique würdig gewesen wäre — die Adligen tanzen das mozartelnde Menuett im Templekerker, während ihre Mitglieder gruppenweise zur Guillotine gerufen werden, und immer tanzen sie weiter . . .

Hogarth: das Lever aus der Marriage à la Mode, als Anregung für die Szene Rosenkavalier erster Akt

Kienzls Ruhm fußt auf dem Evangelimann, der einen wirksamen zweiten, aber einen schlechten, italianisierenden ersten Akt hat, reizend in der Wiener Hofszene mit dem Milieu des Lannerwalzers. An Fadessen fehlte es nicht. Mit anderen Opern hatte er es schwerer, durchzudringen. Im Don Quixote verlor er sich an Sprödigkeiten. Er wußte nicht recht — und man sagte ihm, er solle der Lortzing unserer Zeit werden. Man erwartete Volkstümelei und Tränenseligkeit von ihm. Und nun kommt er mit diesem Stück, das bühnenfest, anmutig und frei von jeder Theorie und von jeder Tümelei ist. Wie merkwürdig! Und wie löblich! Ich hätte es nicht gedacht. Ich gratuliere ihm zu dieser Wendung und finde sie sehr klug. Aber mit Klugheit ist es allein nicht gemacht. Er konnte es, er erfüllte, was er wollte. Nicht alles ist auf gleicher Höhe, bisweilen blitzen fremde Lichter auf, bisweilen schlägt eine leichte Trivialität an oder eine bequeme Lässigkeit — aber im ganzen ist es wohl und fein gesetzt, gut ineinandergearbeitet und so anständig geführt, daß man seine Freude hat. Die Komposition des Kuhreigenliedes stammt von ihm, sie ist ganz ausgezeichnet, im kräftigen, männlichen, musikalisch scharf geschnittenen Volkston. Revolutionslieder überlieferter Fassung sind eingeflochten, aber immer so geschickt und verständnisvoll, daß sie niemals wie fremde Federn am Hut wirken. Töne der Leidenschaft sind getroffen, wie die Grazie und Frivolität getroffen ist, und meist hat das musikalische Ohr ein sauberes und stilreines Vergnügen an der Führung seiner Melodie, an der Farbe seiner Modulation, an den Kontrasten der Rhythmen, an der Faktur der Ensembles und an dem Wohllaut der Tänze. Alte Formen, als Prägung der

Tilemann, Personenverzeichnis zu Blechs Versiegelt

Aristokratie, sind mit modernen Ausdruckswahrheiten, als Prägung der Revolution, in ein einheitliches Ganze gebracht, und das Stilgefühl in diesen gemischten Gegenden ist vielleicht sicherer als in manchem bedeutenderen und genialeren Werke unserer Tage. Besonders angenehm ist mir der zweite Akt, der zu dem breit ausgeführten Lever des Königs und zu der großen Szene zwischen der Marquise und dem Schweizer eine Musik bringt, die sich dauernd glücklicher Einfälle erfreut und in eine charakteristische Partitur gesetzt ist.

Das ist nicht geschwätzig, nicht überheblich, das ist aus einem natürlichen Maß und gegen alle heutigen Musiküberschwemmungen gehalten — jedenfalls eine Selbsteinschätzung, die nicht mehr zahlen will, als sie einnimmt. Gute bürgerliche Ökonomie.

Auch zu Leo Blechs Versiegelt schrieb Batka den Text, nach anderen mit anderen. Ein Biedermeierstück, mehr im Stil, als in der Möglichkeit. Denn daß eine, die einen liebt, ihn in einen Schrank steckt, weil sie ihn versteckt, kann wohl passieren. Aber daß sie ihn zum Gegenstand einer komischen Ovation machen will, wäre doch sehr unpsychologisch. Sie will es übrigens gar nicht, nur das Possenschicksal spielt ihr einen Streich. Man kann das nicht so erzählen. Aus dem Schrank, in dem der Bürgermeister versteckt ist, kommt ein Liebespaar heraus, und ihr müßt zusehen, wie sich das so fügt. Der Bürgermeister unterschreibt aus dem Schrankloch den Ehekontrakt dieses Liebespaares. Der Schrank hat nämlich ein Loch. Außerdem gehört er gar nicht der Frau, bei der er steht. Er ist hingeschafft von einer anderen Frau, um nicht gepfändet zu werden. Aber er wird doch gepfändet. Es gibt Schranksiegel und Kußsiegel. Kurz, die Geschichte ist nicht zu erzählen, aber man kann sich schon denken.

Die Musik ist unbeschreiblich gut. Sie führt auch über die Befangenheiten des Textes weg, sie tanzt darüber weg, und die Posse wird möglich, weil man sie hört. Alles, was wir ersehnten an Leichtigkeit des Rhythmus, liebenswürdiger Melodie, Geistreichtum des Orchesters, lebendiger Charakteristik, war hier gefunden. Kein falscher Ton, keine Verschiebung der Empfindungen, kein Schielen und Renommieren, es ist Champagnerblut darin, sprühender Witz und schwebende Laune. Die Partitur ist eine Folge von Leckerbissen, nicht zu gewürzter, sondern ein französisches Diner mit vieler und leichter Kost. Und gar nicht französisch. Ein Meistersingerkind, von Gemüt durchleuchtet, von Heimlichkeiten erfüllt. Die Instrumente sprechen, sie kugeln sich, spitzen sich, stellen sich auf den Kopf und stehen wieder auf den Beinen, ein jedes nach seiner Farbe und seinem Gewissen. Die Harmonien kuschen sich und dehnen sich und machen Horizont und alterieren sich, in uner-

müdlichem Wechselspiel. Die Melodien lächeln und begucken sich und stürzen sich in die Arme und machen das Gras weich und stecken ein Fähnchen auf. Die Rhythmen fliegen und zögern, von einer tänzerischen Beweglichkeit bis zum saftigen Walzer, der alle ihre Schritte vereinigt. Glücklicher Stunde entsprossen, streuen sich diese Blumen vor uns hin, ein Meisterstück geschickter und graziler Hände, Geist und Kunst und Wahrheit in einem.

Richard Strauß

Er ist eine Epoche, auch gegen die Gleichzeitigen. Er ist es in Deutschland, das er mit starker Hand vom Wagnerepigonentum befreite, ohne in billige Volkstümelei und Stilmeierei zu lenken; er ist es in der Welt, der er eine Persönlichkeit von eigenem Schnitt vorstellte. Er ist ein Werk und ein Wirker unserer Zeit, kein wesentlicher Erfinder eines offenbarenden Melos, nicht ein Gestalter aus tiefen inneren Notwendigkeiten, aber ein Meister des Technischen, aus dem die Poesie der Materie wächst, ein Könner aus letzten Möglichkeiten, mit den Wendungen der Zeit nach allem Zeitlichen gewendet, ein Bauender aus scharfen Instinkten, ein Harmoniker aus unbeschränkten Mitteln, ein Rhythmiker von einem Schwung, wie ihn kein zweiter wagt, ein Genie der modernen Orchesterfarben, eine Phantasie, ewig vom Neuen erregt. Weltmensch im weiten Blick für das Nurkünstlerische, Deutscher im Ernst der Arbeit und der Liebe zur Substanz.

In Humperdinck und Strauß schwingen heute zwei Pole. Humperdinck ist ein guter, alter, deutscher Musiker, der seinen Stoff mit einer inneren Tonwelt überschüttet, die warm durch seine Seele läuft; Strauß ist der Niveaukünstler, der mehr original als originell sich aus dem objektiven Stil des Stoffes den Ton formt, die Töne, eine ganze Musik, die er selbst dann mit kühlem Herzen gestaltet, wenn sie von Wärme flutet. Jener ist das Zentrum der Musik, das nur nicht das Zentrum unserer Zeit ist, und dieser ist das Zentrum unserer Zeit, das nur nicht das Zentrum der Musik ist. Das gehört zusammen, so verschieden es ist, es sucht sich, es umwirbt sich, und in dem Kreise, in dem es läuft, laufen wir selber und fühlen für beide Richtungen etwas, wenn wir überhaupt die Musik und auch wieder unsere Zeit lieben oder suchen. Die feurigen, romantischen, demokratischen Jahre, die um Wagner sich ausbreiteten, waren für die Musik zentraler; von Beethovens dramatischen Symphonien bis zu seinen symphonischen Dramen ist es unmittelbare Seele der Zeit, die sich in der Musik aussprechen kann und

aussprach. Was ist das Zentrum unserer Jahre? Ich glaube, in jedem Sinne und in jedem Felde ist es das organisierte Unternehmertum, etwas Unmusikalisches, Antimusikalisches. Entweder man isoliert sich und versinkt in die Musik, die süß schleichende, spinnende, sich verwebende Musik, deren gleitende Melodien uns auf jedem Wege zwischen diesen furchtbaren organisierenden Unternehmen sanft umklingen, oder man begibt sich in die Gefahr, mit den Waffen der Musik an dem hastenden, formsuchenden, selbst in der Romantik bewußten, in der Sensitivität kanalisierten Werk der technischen Epoche mitzuarbeiten, in der Peripherie der feinen Geister, in die die kohledampfenden Kräfte der Zeit ihre letzten Wirbel hinaussenden. Jenes ist Humperdinck, dieses Strauß, wenn man mir einen Augenblick gestattet, die Kulturwerte der Musik abzuwägen. Ich tue dies nur auf das Kommando der Überlegung; in der naiven Stimmung der musikalischen Reizbarkeit liebe ich sie beide in ihrer Art und möchte keinen um den anderen verlieren, wenn ich auch in die Verlegenheit komme, über die Kraft von Strauß die Güte von Humperdinck zu vergessen.

Der Guntram, mit dem Strauß in die Opernwelt trat, läuft noch stark in den pathetischen Spuren Wagners. Er dichtete sich selbst den Text, der zwischen Wagner und Nietzsche nicht den Ausweg findet, den Helden eines sozialen Verbandes zur individuellen Selbstbestimmung durchführt, aber schließlich musikalisch seiner Liebe entsagen läßt. Der Verband kam vom Gral her, die Selbstbestimmung vom Antigral, die Musik verwischte die Entscheidung. Gerade diese Ges-Dur-Entsagung wurde ein sehr schönes Stück. Im übrigen herrscht Wagner in der Gebärde und im Gebilde. Nur in der motivischen Gegend des Bundes treten eigene, mehr diatonische, herbere und härtere Wendungen auf, deren Folgen für Strauß mitten in unserer chromatischen Welt fruchtbar wurden. Ihm stand fortan die Diatonik gut und fest in der Hand.

Die Feuersnot war ein großer Schritt, gegen das Epigonentum und doch vorbei an den Volksbanalitäten in einen Bezirk bodenständiger, kerniger, durchwachsener Musik, der ihm heute noch Luft und Licht geben könnte. Ernst von Wolzogen schrieb einen Text, von Kunrad, der den Münchenern das Feuer nimmt, weil sie ihm die Liebe nicht gönnen. Im Kleinstadtstil mit Wagnerismen, im Spott mit Pathos. Strauß komponierte ihn herunter, den Spott und das Pathos nebeneinander, ohne sich zu stellen. Nur zu einem stellte er sich; wie Kunrad das alte Zauberwesen abstreift, um zum tätigen Leben zu erwachen, so streift er, mit Zitaten des Riesen-

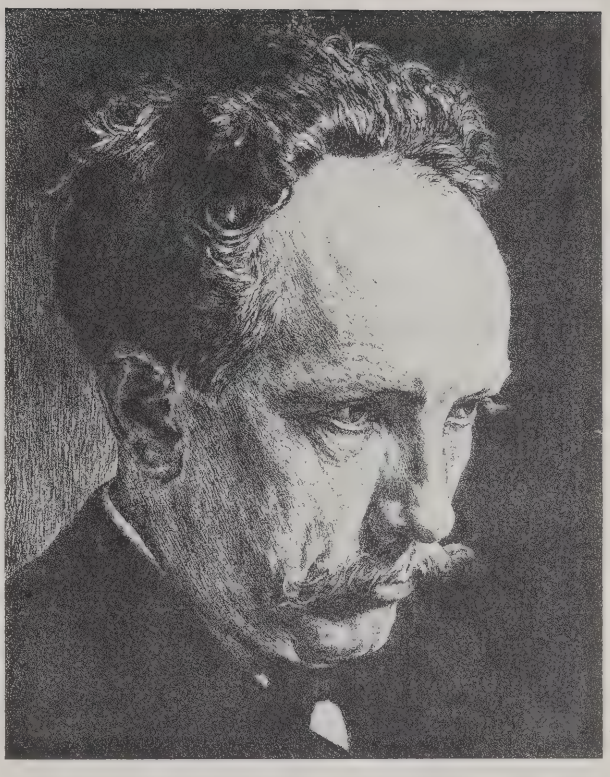
motivs, des Walhallmotivs, des Holländermotivs, den Wagner aller pessimistischen Ringflüche ab, um sich ganz im Wagner der Meistersinger zu befreien. Die Entsagung hat ausgespielt. Der Held übernimmt die Rolle des Rächers, das Feuer glitzert hundert lustige, sprühende, leuchtende Funken, das Volk besingt die Finsternis in einem Meisterchor von frischestem Naturalismus, die Liebe findet reine, herzliche und einfache Zwiegesänge — Sonnenwende ist gekommen von allem Lastenden, Philosophischen, Überweltschmerzlichen zum Frohen, Liedhaften, Menschlichen mit aller Lyrik und allem Lachen. Es ist ein Einakter, der seine tanzgesangliche, rhythmisch beschwingte, aus allen großen Gesten und beladenen Missionen zum entzückenden Spiel der Musik erwachende Kunst bewußt zusammendrängt. Als sei sie aus einer symphonischen Dichtung erwachsen, der sich die Bühne annimmt.

Die Salome wurde der Genieblitz dieser Entwicklung. Guntram war aus Wagner abgezogen, Feuersnot ein Rückversetzen der Symphonie in die Bühne der Johannisnächte, Salome eine Erlösung — aber nicht von tragischen Dramenschmerzen, sondern des modernen Orchesters, das erwachsen war und einen Namen suchte. Salome schlummerte in ihm, Strauß erweckte sie. Die Wildesche Dichtung half ihm nur dabei. Es war ein Stück von gedrängter Farbenpoesie, Farbe in den Personen, in ihren Beziehungen, im Klima, stark atmosphärisch und nach dem Ton sehnsüchtig, der seine blasse Lyrik aufblühen ließ. Der alte Opernkomponist hätte Herodes einfach wüten, Salome einfach lieben, Jochanaan einfach predigen lassen. Er hätte das Stück zurückverwandelt in das Schema seiner durchsichtigen Komposition. Strauß entwickelte es weiter in die Antitonalitäten und Disharmonien, die Ironien seiner Gesinnungen, die Abgründe seiner Psychologie, die uneingestandenen Falschheiten und Hingebungen seines grausamen Lebens. Er goß das Orchester, auch das der Stimmen, darüber, um seine Klüfte zu füllen, seine Tiefen zu färben, seine Höhen zu illuminieren. Das Orchester überschwemmte dieses Drama, das sich ihm völlig hingab, weil es die Seele dieses Orchesters erlöste. Irgendeine Stelle der Bibel, drei Worte, hatten gezündet. Sie rief Kunstgeschichten der Malerei hervor, Literaturen und Opern. Flaubert enthüllte seelische Wesenheiten, Massenet behängte es mit orientalischem Geschmeide, Wilde opferte Perversionen des Gefühls, Strauß schrieb diese Musik, die auf den Namen Salome alle Wunder und Geheimnisse, die man nicht auszusprechen gewagt hatte, in phantastischer Pracht häufte. Die Flaubertsche Vision des Salometanzes, ein bunt zerwühlter Satanismus für das Auge, wurde hier Wirklichkeit im Ton. Wilde ließ Salome den Jochanaan lieben: so war die Musik vollendet.

Seine Akteure sind 16 erste Violinen mit entsprechenden, vielfach geteilten Streichern, 19 Holzbläser, wobei er durch das Heckelphon die Oboengruppe nach unten vervollständigt, 15 Blechbläser, 4 Pauken, alles Schlagzeug, Harfen, Celesta, Glockenspiel, Xylophon, Orgel, Harmonium — niemals bis dahin wurde ein ähnlicher Klang gehört. Wenn Jochanaan stirbt, begleiten ihn geteilte Kontrabässe, teils heruntergeschraubt, teils aufgepeitscht durch einen Rutschton in hohem Griff, dessen Gespenstigkeit Berlioz erfunden hatte. Da Salome das Haupt des Jochanaan küßt, spielt die Orgel einen tiefen Cis-Moll-Akkord, von Sekunden durchschnitten, blutig betropft von ihrem roten Motiv, das an dem silbernen Faden der Violinen hängt. In einem Wurf sondergleichen, nur wenige Takte, führt das Orchester in die glitzernde Sphäre dieser seltsamen Welten. Dann baut es sein Triptychon. Das symphonische Zwischenspiel, zuckend ausklingend, beim Abgang des Jochanaan, der Tanz der Salome in seiner bacchantischen Steigerung stellen die Rahmen. Die Judenszene gibt ein Scherzo dazwischen. Die Akzente szenischer Wiederholungen, die Forderungen der Salome an Jochanaan und die an Herodes geben den dramatischen Rhythmus und das Kreszendo innerhalb dieser verwirrenden Fülle: von blinkenden Juwelen, da Herodes der Salome seine Schätze bietet, von künstlichen Blumen, da Salome den Narraboth verführen kann, von asiatischer Verzückung, da ihr Leib in exotischen Lüsten musiziert, von der Halluzination aller Begriffe, da über das romantische Hornmotiv des Jochanaan die Pizzikati in entgegengesetztem Takt schwirren, oder teuflisch einsame Triller die Grenzen der Tonarten und ihrer Empfindungen verwischen, von der schneidenden Falschheit des Tonalen, mit dem Herodes Holzbläser und Stimme zu einem Sprechton zwingt, der der Musik unwürdig sein will, von der breiten, großartigen, tief vergrabenen Lyrik der Salome, da alles am Schluß um sie herum Gefühl, Gesang, Klang, Liebe zur Musik wird, das Grausen sich im Ton befreit, das Brünstige des Fleisches in der Inbrunst der musizierenden Empfindung, die ihr die Krone des Christentums geben würde, lebte sie noch länger oder hätte sie ein Menschenalter vorher gelebt.

Die Faktur der Salome ist motivisch; nicht ohne gewisse plötzliche Liebenswürdigkeiten bürgerlichen Geruchs oder konzertmäßigen Wohlwollens, die Strauß immer unterlaufen läßt. Die Motive selbst, wie der Gang der Harmonien und der Elan des Rhythmus (dieses ewig Drängende, Feuernde mit allem Splitterwerfen) legen seine Sprache endgültig fest. Farbe ist die Harmonie, das Tempo und auch das Motiv, das nur symbolische Ansprüche macht, schon mehr aus dem Stil geworben, als aus Phantasie geworden, ein Motiv, an dem Geschichte, Kultur, Erinnerung hängt. Farbe ist

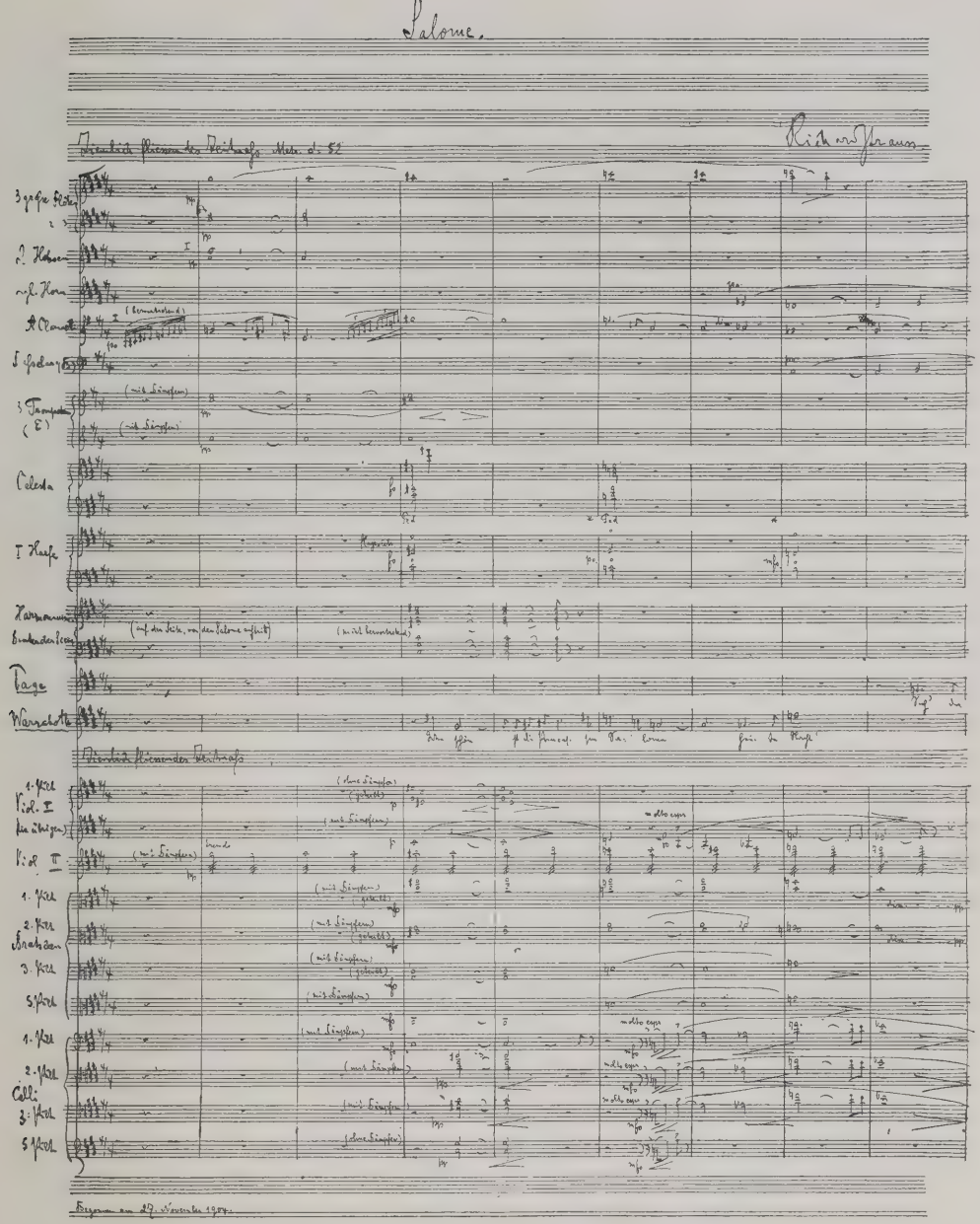
die Einheit. Es ist die Symphonie des neuen deutschen farbigen Orchesters. Man darf es noch weniger vom Drama nehmen als bei Wagner. Wie es nicht mehr den moralischen Willen Wagners hat, nicht mehr sein Explikationsbedürfnis durch eine Bühne, so hängt es noch gerade so viel an ihr, wie Debussys Oper noch gerade so viel am Gegenteil hängt, am Orchester. Hier sind die Grenzpunkte rechts und links von Wagner: das Orchester als Illustration und die Bühne als Illustration. Prinzipiell betrachtet sind beide Versuche ein Ende. Aber sie sind beide zu künstlerisch, um nur als Ende zu interessieren. Salome ist als Gattung einzig und in sich selbst Beweis genug. Von den feingestimmten Nazarenergesängen bis zur Animalität der Salome ist die Geschlossenheit einer Musikanschauung, ihr Kristall. Es war ein Griff in ruhende Schätze. Eine Notwendigkeit im höchsten Sinne der Technik. Ein Werk, gemacht, weil es reizt, aber so vollkommen, daß es nicht wieder zurückgedacht werden kann. Bei ganz geringen Atavismen in der Gegend des Jochanaan oder in der opernlyrischen Steigerung der Salome hat es den Zwang letzten Ausdrucks, der das Siegel der Kunst ist.



Richard Strauß. Radierung von Farago

Strauß liebt, wie in den Symphonien die Einsätzer, so in den Opern die Einakter. Sein Blut geht in schnellem Rhythmus, er neigt zur Konzentration leidenschaftlicher Ergüsse in knapper Form, und er mußte, fast von selbst, auf die Hofmannsthalsche Elektra aufmerksam werden, die in einem rasenden Tempo, dessen Kraft erprobt war, die Nerven der Zuschauer erschütterte, ihren Geist bannte. Es reizte ihn, als er es kennenlernte. Es reizte ihn, an einer neuen Welt, nicht mehr einer bunt koloristischen,

sondern ehernen und massiveren seine Hand zu probieren. Er hatte sich seine Opernpalette mit der Salome geschaffen, jetzt fing er dort an, wo er aufgehört hatte. Die Farben gehörten ihm, sie waren überwunden. Der Stil sprang heraus, und er hat ihn in der Elektra in einer für ihn selbst nicht mehr revolutionären, aber sehr reifen und sicheren und könnerhaften Sprache angewendet. Die Salome war sein Wurf, Wagnis, Durchbruch; die Elektra wurde die erste Station des neuen Weges. Die Salome ist ihm innerlich verwandter, und es wird sicherlich viele geben, denen sie darum noch lange sein eigenstes bleiben wird; die Elektra ist die Probe aufs Exempel, und sie bedeutete daher erst die wirkliche Eroberung eines Publikums, das auf dieser Brücke zu ihm gelangte, nachdem es zur Salome nicht direkt gefunden hatte. Die Salome hat eine verführerische materielle Dramatik, die Elektra hat eine echtere, szenische Dramatik. Die Salome war die Farbe und die Landschaft, die Elektra ist die Sprache und der Stil.

Der musikalische Stil der Elektra ist nicht mehr aus technischer Freude zu erklären. Er ist selbstbewußt. Das symphonische Gemälde ist um seiner selbst willen vorhanden. Rücksichtslos schildert es die seelischen Vorgänge von erhabener Lyrik bis in die grausen Abgründe primitiver Leidenschaften. Diese Musik scheint sich mit der zyklopischen Welt von Hofmannsthals Dichtung auf Urgründen zu vereinigen, wo letzte Dinge noch unverdorben lagern. In der eigentümlichen Sprache von Strauß treffen sich Zerrissenheiten flatternder Meinungen mit den großen Bogen innerer Erhebungen, schreiende Dramatik mit weich fließender Lyrik. Er wühlt im Orchester. Er ruft die Geister aller Instrumente, um tiefste Schachte durch sie zu enthüllen, er zerstiebt sie, um sie Verwirrung stiften zu lassen, er bindet sie, um ihre dämonische Suggestion zu erproben, er schneidet sie, um die Wonne des blutigsten Schmerzes zu genießen, er dehnt sie zu Horizonten und schärft sie zu Stichen, kocht und rast und schreit und klagt mit ihnen in jener beschleunigten Passion, die sein Tempo, in jener wohlabgewogenen Kontrastik, die seine Klugheit ist. Ungewöhnlich spricht seine Sprache, keine überkommenen, verschlissenen Worte, sondern Neubildungen der schaffenden Phantasie, keine Routine der verbrauchten Effekte, sondern tief ausgeholte, vom erregten Geist zitternde Formen einer resoluten Wahrheit. Die Bühnenstimmen stehen darüber in demselben neuen, erregten Pathos, zu furchtbar miterlebend, um Lieder zu singen, das letzte Resultat der technischen Möglichkeit eines singenden Menschen, dessen Ausdruck seine Kehle als Instrument benutzt. Motive weben sich, aber bauen sich nicht unnatürlich, Erinnerungen flechten sich, aber stehen nicht still. Im Leben der Kontraste taucht hier und da eine Phrase von

Handschrift von Strauß: Erste Seite der Salomepartitur

vollendeter Lieblichkeit auf, ein Stück Duett, ein sacht verklingendes Lied, bisweilen fast ein Klang erholungsbedürftiger Untermenschlichkeit — aber diese Gebilde existieren nicht für sich und um sich, sie sind Sprache mit Assoziationen, wie Fluchen und Lachen, Schreien und Augenzwinkern es sind, sie stehen als Motive seelischer Beziehungen in diesem Konzert, dessen direkte und indirekte Ausdrucksformen kein Mensch wird trennen können.

Die Eigenheit des Elektraorchesters besteht in der Verdreifachung der Violinen, die man bisher meist nur in zwei Gruppen benutzte. Ihnen entsprechen drei Bratschengruppen, zwei Cellogruppen. Die zweite Eigenheit ist die starke Heranziehung des tiefen Blechs, vier Tuben, Baßtrompete (zu sechs hohen Trompeten), Kontrabaßposaune, Kontrabaßtuba: es ist Nibelungenstimmung. Der tiefe, eherne Ernst dieses Milieus und seine merkwürdige Zuspitzung in weiblichen Rollen spiegelt sich hier wieder. In diesen Angelegenheiten ist Strauß Meister wie kein zweiter, und der Klang seines Orchesters ist von einer so gewaltigen und doch wieder so süßen Fülle, so einheitlich stark und doch wieder so gedämpft in allem Reichtum, daß er durchaus im Verhältnis steht zu der musikalischen Sprache selbst. Noch einmal: niemand wird in Ekletra auch nur eine Stelle entdecken, die aus dem Klange geboren ist. Der Stil hat den Klang unter sich bekommen, die Sprache hat die Instrumente dienstbar gemacht. Dies ist die Ehrlichkeit. Dies ist, wenn man will, der Fortschritt.

Im schlagenden Wetter scharf aneinander gesetzter Szenen rollt sich das Stück ab, bei dem der Dichter des Textes weniges hinzugefügt, weniges hinweggenommen hat. Die Unruhe der Mägde als Einleitung, noch etwas unsicher. Der große Monolog der Elektra mit der Anrufung Agamemnons als erste stehende Gewißheit: in weitem Bogen, in hohem Atem, in furchtbarer Majestät. Erste Chrysothemisszene: gegen das harte, starke Wesen der Elektra tritt die weichere Schwester, eine liebliche Dreivierteltaktschwester in welligem Es-Dur, das Leben rufend, im Leben klingend bis zur seelischen Tanzekstase, die diesen einfachen, heiter aufklingenden Takten schnell den Namen eines Chrysothemiswalzers gebracht hat. Folgt die Klytämnestraszene: hohle, schaurige, gespenstische Schrecken, gelähmte Harmonien, heisere Schönheit, dumpfes Brüten, geduckte Lust tierischer Gier, das Irren eines Dämons, die Angst und die Feigheit und die grausame, ironische Rache, die ihr Elektra in einem Bacchanal des Blutes vor die Sinne stellt. Zweite Chrysothemisszene: der Umschlag ins lebendige Leben, Elektra saugt sich aus der unverbrauchten Schwester die Kraft zur Tat, eine Erotik des Mutes, eine Liebesszene der Vergeltungswut, ein Aufrauschen von Säften, die an den Tagen des Wartens schlummerten — wirklich etwas von erotischer Farbe in diesem Stück voller Taten, ohne Liebesfreuden. Jetzt die Erscheinung des Orest. Schweres Warten, Bangen, Ahnen, die Erkennung, der Ausbruch, der stärkste Ausbruch des ganzen Stücks, ein Händestrecken und Himmelschreien des Orchesters, das sich sanft legt, sich in zartem As-Dur beruhigt, herunter und herunter, sich streichelnd, sich wiegend, in einem wundervollen, zartmilden, herzholden Liede der dank-

baren Anrufung des Bruders. Türen geschlossen, ein Nichts, Schrei, Schrei — es ist geschehen, und das jauchzende Triumphlied, der Opfertanz, der Sühnetanz der Elektra, die ihr eigenes Opfer wird, wirbelt alles Elektrastarke, Chrysothemissaftige, Orestbeseligende in eine sieghafte Schlußsymphonie zusammen: eine glitzernde Krone, die sich das Schicksal aufsetzt.

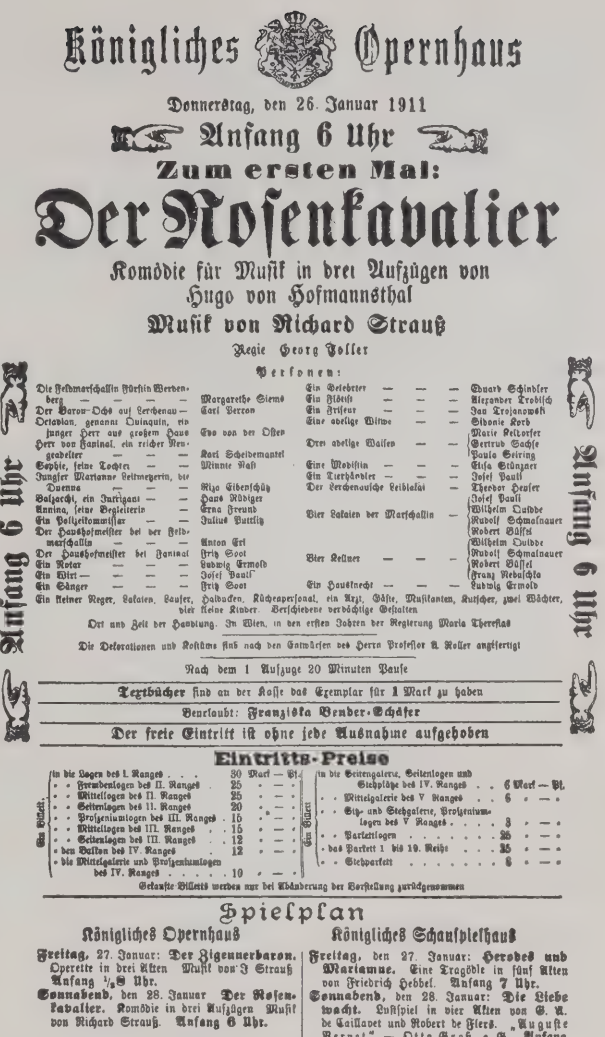
Es bleibt ein bewundernswertes Werk, von der großen deutschen Kraft absoluter Tonsprache. Die Gefahren der drei herrschenden Frauenrollen sind durch die Disposition überwunden. Je weiter dem Ende zu, desto breiter gibt sich die Musik, desto williger dringt sie auch ins Herz. Der Dampf des Neuen, wie in der Salome um den Herodes, liegt hier um Klytämnestra. Bei der Komposition stockte Strauß an dieser Stelle. Er wartete auf das Fremde. Jetzt ist es in ungeahnten Impressionen da. Man sieht in braune Abgründe, man riecht die tierischen Herrschermenschen, die einst da unten wandelten. Zwischenwelten entstehen hier, bei Hofmannsthal zwischen Gott und Tier, bei Strauß zwischen der alten seligen Wagneroper und letzten Aufschlüssen über die medusenhafte Antike unserer Jahre. Die Welten stoßen und durchdringen sich. Wohl fliegen Splitter und Meteore. Aber es geschieht etwas: in äußersten Spannungen schafft der Geist. Wohin führt es? Ich lege das Band der Straußschen Werke hin. Während ich zurückschreibe, arbeitet er weiter.

Die alte Humperdinckoper und die neue Straußoper traten einmal nahe aneinander in den scharf folgenden Berliner Erstaufführungen der Königskinder und des Rosenkavalier. Es war wehmütig, Humperdinck Lebewohl zu sagen. Aber es trieb mich zu dem anderen, der den Stil, das Tempo, die Unruhe, die Sehnsucht, die Geschäftigkeit, die Energie unserer Zeit hat und seine Musik nicht mit freundlichem Lächeln laufen lassen kann, sondern sie faßt und schlingt und schmiedet und feit und nietet und baut, sich am Orchester nicht bloß entzückt, sondern es zu letzten Erregungen antreibt, die Stimme als bestes Instrument und den Gesang als Stil, Technik, Form nimmt, als Form wie eine Farbe alter Formen, die er mit Bewußtsein als Ornamente seinem Bau aufsetzt. Die Sehnsucht nach der Form streicht durch die Luft, die Empfindung der Wahrheit können wir nicht lassen — was ist das Ideal der geeinten Form und Empfindung in der Musik, durch die Musik? Mozart. Mozart tragen wir auf unseren Lippen jetzt, wie wir ihn längst im Herzen trugen. Mozart ist aus Schönheit Richtung geworden. In einer anderen Weise, als sie der Liedersänger meint, soll der Ausdruck in der reizvollen Form aufgehn, er die Wahrheit, sie der Stil, nachdem uns Stil in allen Künsten, und auch in dieser, eine geschlossene Konvention

der Vergangenheit geworden ist, deren Gebundenheit ein Milieu schafft. Hier liegt die Schwierigkeit: wir dürfen Mozart nicht nachmachen und wollen mozartisch auf unsere Art sein. Wie verschmelzen wir das Bestehende und das Werdende? Strauß nimmt das Bestehende als Ornament, das Werdende als Stil. Er macht nicht nach, er schreit nicht heraus, er baut, er montiert — nur so kommt man ihm nahe.

Er will eine musikalische Komödie schreiben, die die Mozartsehnsucht auf einen praktikablen Weg bringt, wobei die Komödie Nebensache, Hauptsache die Realität der Wirkung ist, deren entzückende, altwienerische Ornamentik seine Klugheit unterstreicht. Er bewillkommnet Hofmannsthals Dichtung, die unter Humor und Lyrik ein Stückchen Liebesleben der Maria-Theresiazeit in eine reizende, pointierte Fassung bringt. Schon ist das Milieu der Zeit da und singt von selbst. Das Motiv der Überreichung einer silbernen Rose vom Brautwerber für den Bräutigam an die Braut ist Musik. Daß der Bräutigam, der Ochs, eitel wie ein Baß, zurückgestoßen wird und der Rosenkavalier, süß wie ein Sopran, zuletzt an seiner Stelle steht, ist Musik. Die Gestalten sind Musik. Der Ochs von Lerchenau, ein dummdreister Geldjäger und Bauer, ein Don Quixote des Adels, ein Don Juan der Stallmägde, ein Falstaff unter Seelen, ist so unmusikalisch, daß er ein Fressen für Musik ist. Die Marschallin, Weltdame, ein wenig Kirche, ein wenig Prater, ein wenig Amouren, mit dem entsagungsvollen Lächeln des großen Verständnisses aller menschlichen Dinge, ist geborene Musik. Musik ist der junge Page und Offizier, der Rosenkavalier, Cherubins Sohn, aber viel besser erzogen und wählerischer in seinen Tugenden und Sünden. Musik ist die junge Sophie, rührend, demütig, naiv und von allerfeinstem Stilgefühl. Musik sind alle herumwimmelnden Figuren aus der großen Schublade der Casanovazeit, Intriganten von Beruf, Friseure von Gewissen, Tenöre vom hohen Ces, inkorporierte Kellner, dumme Notare, adlige Waisen, frühstücktragende Neger, betreßte Diener, genannt die Livree, und „verschiedene verdächtige Gestalten". Musik ist der Rhythmus und die ganze Anlage des Stücks: der erste Akt Lever der Marschallin, der zweite die große Auseinandersetzung der beiden Bräutigams, der dritte die Chambre séparée mit der Abführung des Ochs und der Verlobung, genau im Quiproquo, in Verkleidungen, in Situationen, im Zu- und Ablauf der Personen aufeinander eingerichtet, daß es ein kunstgemäßes Jonglieren wird mit wahren und falschen Erlebnissen, in einer Sprache, die die dialektischen und kulturellen Lagerungen der Zeit gar anmutig auf die Spitze der Zunge bringt und die Lippen feuchtet vom Geschmack einer Genußfreudigkeit, für die es keine Unmoral gibt als die Lächerlichkeit. Um die Marschallin davor zu schützen, wird Oktavian

nach der Nacht mit ihr ein Mädchen, in das sich der hereinplatzende Lerchenau verliebt — um den Lerchenau lächerlich zu machen, gibt er ihm das Rendezvous, der in dieser Nacht in ihm den Mann und den Sieger erkennt. Symmetrie mit Verkleidungen — sie war altes Buffoprivileg und mag bestehen, da uns die Vertauschung der Kleider immer noch weniger peinlich ist als die des singenden Geschlechts.

Unausgeglichene Reste finden sich beim Übergang der Dichtung in die Musik. Hofmannsthal schreibt aus Liebe zu einer Musik, die leise in ihm klingt, aber nicht immer mit praktischen Kenntnissen der Wirkungsmöglichkeiten dieser Kunst, die klar und eindeutig bleiben. Bei dem literarischen Ehrgeiz unserer modernen Oper, die Texte von Maeterlinck, Schnitzler, Wilde, Hofmannsthal ungeändert,

Königliches Opernhaus

Donnerstag, den 26. Januar 1911

Anfang 6 Uhr

Zum ersten Mal:

Der Rosenkavalier

Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal

Musik von Richard Strauß

Regie Georg Toller

Personen:

Die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg	Margarethe Siems	Ein Lakai	Eduard Schindler
Der Baron Ochs auf Lerchenau	Carl Perron	Ein Flötist	Alexander Trobisch
Octavian, genannt Quinquin, ein junger Herr aus großem Haus	Eva von der Osten	Ein Friseur	Jan Trojanowski
Herr von Faninal, ein reicher Neugeadelter	Karl Scheidemantel	Eine adelige Witwe	Sidonie Kordy
Sophie, seine Tochter	Minnie Nast	Drei adelige Waisen	Marie Kellerer, Gertrud Sachse, Paula Göring
Jungfer Marianne Leitmetzerin, die Duenna	Riza Eibenschütz	Eine Modistin	Elsa Stünzner
Valzacchi, ein Intrigant	Hans Rödiger	Ein Tierhändler	Josef Pauli
Annina, seine Begleiterin	Erna Freund	Der Lerchenauische Leibkoch	Theodor Heuser
Ein Polizeikommissar	Julius Puttlitz	Vier Lakaien der Marschallin	Josef Pauli, Wilhelm Dudde, Rudolf Schmalnauer, Robert Büssel
Der Haushofmeister bei der Feldmarschallin	Anton Erl		Wilhelm Dudde, Rudolf Schmalnauer, Robert Büssel, Franz Nebuschka
Der Haushofmeister bei Faninal	Fritz Soot	Vier Kellner	Ludwig Ermold
Ein Notar	Ludwig Ermold		
Ein Wirt	Josef Pauli		
Ein Sänger	Fritz Soot	Ein Hausknecht	Ludwig Ermold

Ein Kleiner Neger, Lakaien, Läufer, Haiducken, Küchenpersonal, ein Arzt, Gäste, Musikanten, Kutscher, zwei Wächter, vier kleine Kinder. Verschiedene verdächtige Gestalten

Ort und Zeit der Handlung. In Wien, in den ersten Jahren der Regierung Maria Theresias

Die Dekorationen und Kostüme sind nach den Entwürfen des Herrn Professor A. Roller angefertigt

Nach dem 1. Aufzuge 20 Minuten Pause

Anfang 6 Uhr

Anfang 6 Uhr

Textbücher sind an der Kasse das Exemplar für 1 Mark zu haben

Dirigent: Franziska Bender-Schäfer

Der freie Eintritt ist ohne jede Ausnahme aufgehoben

Eintritts-Preise

In die Logen des I. Ranges	30 Mark — Pf.	In die Seitengalerie, Seitenlogen und Stehplätze des IV. Ranges	6 Mark — Pf.
" " Fremdenlogen des II. Ranges	25 " — "	" " Mittelgalerie des V. Ranges	6 " — "
" " Mittellogen des II. Ranges	25 " — "	" " Sitz- und Stehgalerie, Proszeniumslogen des V. Ranges	3 " — "
" " Seitenlogen des II. Ranges	20 " — "	" " Parkettlogen	25 " — "
" " Proszeniumlogen des III. Ranges	15 " — "	das Parkett 1 bis 10. Reihe	15 " — "
" " Mittellogen des III. Ranges	15 " — "	" " Stehparkett	6 " — "
" " Seitenlogen des III. Ranges	12 " — "		
" den Balkon des IV. Ranges	12 " — "		
" die Mittelgalerie und Proszeniumlogen des IV. Ranges	10 " — "		

Gekaufte Billetts werden nur bei Abänderung der Vorstellung zurückgenommen

Spielplan

Königliches Opernhaus	Königliches Schauspielhaus
Freitag, 27. Januar: **Der Zigeunerbaron.** Operette in drei Akten Musik von J. Strauß. Anfang ½8 Uhr.	**Freitag**, den 27. Januar: **Herodes und Mariamne.** Eine Tragödie in fünf Akten von Friedrich Hebbel. Anfang 7 Uhr.
Sonnabend, den 28. Januar **Der Rosenkavalier.** Komödie in drei Aufzügen Musik von Richard Strauß. Anfang 6 Uhr.	**Sonnabend**, den 28. Januar: **Die Liebe wacht.** Lustspiel in vier Akten von E. A. de Caillavet und Robert de Flers. „Auguste Bernet" — Otto Groß, a. G. Anfang ½8 Uhr.

Einlaß 5 Uhr. Kassenöffnung ½6 Uhr. Anfang 6 Uhr.
Ende gegen 10 Uhr.

Druck u. Verlag der K. Hofbuchdruckerei von C. C. Meinhold & Söhne in Dresden — Verantwortl. Redakteur ernannt

Zettel der Uraufführung des Rosenkavalier

nur gekürzt komponiert, muß dies einmal zur Sprache gebracht werden. Die Musik arbeitet gewisse Stimmungshintergründe aus, die in fast jeder Situation liegen: selbst in sehr realen, wie der erste Akt von Charpentiers Luise zeigt. Sie kommt mit den Worten am besten aus, wenn diese die Akzente der Handlung scharf zusammenfassen, im übrigen sich in leichter Lyrik ergehen. Nur-Musiker, wie Mozart und Verdi, wußten es sehr genau. Zudem hatte die alte Buffooper den Vorteil, alles Gedankliche und Handelnde in die Sekkorezitative oder Sprechdialoge zu stecken und sich musikalisch auf lyrisch

freiem Felde zu sammeln. Gerade weil wir das nicht mehr wollen oder können, muß der Text heute auf alle Sachlichkeiten verzichten, die über den Dialog gestreut sind. Vielleicht wird der Inhalt dadurch in der Lektüre nicht so eingänglich, in der Aufführung ist es zehnmal besser, einen skizzierten Inhalt als unverstehbare sachliche Texte zu hören. Es liegt so viel daran! Verhandlungen mit Notaren, polizeiliche Feststellungen, Entwicklungen von Mißverständnissen, Witze mit Personen, sentenziöse Gedankenspaziergänge — das ist gut für den gewissenhaften Dichter Hofmannsthal, für Strauß ist es eine Hemmung. Mit unerhörter Meisterschaft hat Wagner ähnliche Schwierigkeiten, die er sich selbst in den Meistersingern bereitete, überwunden. Er hat das Orchester so schön und amüsant spielen lassen, daß man die Sachlichkeit der gesungenen Dialoge überhört. Wahn — ist Musik. Die Schuhprobe — ist Musik. Das Herbringen von Walthers Kleidern ist keine Musik. Wir wollen dies jetzt ganz scharf nehmen, es wird Zeit.

Ich habe gesagt, was bei Hofmannsthal Musik, was bei ihm nicht Musik ist — dieses wird darum poetisch nicht kleiner, jenes aber auch nicht. Verständigungen beginnen zwischen Text und Musik. Die Buchausgabe des Textes, die Textausgabe und der Klavierauszug haben heute noch oft verschiedene Fassungen. Ochs singt von den Typen seiner Mägde. Es heißt im Buch so stark: „und die herentgegen, der sitzt im Aug' ein kalter, harter Satan, aber trifft sich schon ein Stündl, wo so ein Aug' ins Schwimmen kommt, und wenn derselbe innerliche Satan läßt erkennen, daß jetzt bei ihm Matthäi am letzten ist, gleich einem abgeschlagenen Karpfen, das ist schon, mit Verlaub, ein feines Stück, kann nicht genug dran kriegen." Der Klavierauszug vereinfacht diese teuflisch schöne Stelle, bringt andere Mädel, andere Akzente, schiebt vor, läßt aus, es gibt genug Stellen, die das Blut dieser Kämpfe noch zeigen. Die Literatur und die Musik schlagen sich bisweilen freundlich ihre Köpfe ein. Dies ist das einzige Bedauerliche. Es hätte der Oper manche gefährliche Stelle erspart, manches Experiment mit gleichzeitig zusammengehaltenem Parlandi, manchen unwirksamen Kniff, Musik über Nichtmusik zu gießen, manche Mattheit in der Erfindung und auch manches Mißverständnis der Beurteiler. Ich sage das geradheraus, weil ich vom Rosenkavalier entzückt bin und mir denke: ein paar freundschaftliche Gespräche, und es wäre schlackenlos geworden. Diese beiden großen Geister (sonst war immer nur der eine groß) brauchen einen dritten, der sie aufeinander einrichtet, weil sie aufeinander passen. Mozart ist tot. Sie haben ihn nicht sprechen hören.

Strauß hat sich noch nie einem Drama so hingebend in die Arme geworfen. Salome war ein Klang, Elektra eine Symphonie, hier ist er auf seine

besten Bezirke in der Feuersnot zurückgegangen, die so aus Pathos und Ironie gemischt war, daß er sich damals nicht ganz zurechtgefunden hat. Hier war es einfacher. Er stand vor einem einheitlichen Werk, er lenkte sein Stilgefühl auf eine neumozartsche Schlichtheit und Delikatesse, er streute Musik auch über das Widerstrebende, aber er streute sie ohne große symphonische Gebärde und mit einer erlaubten Bewußtheit des lieblich Formalen, das in der gelungenen Humoreske des Till Eulenspiegel, in der zweifelhaften Parodie des Don Qixote schon schüchtern, als legendarischer Refrain, aufgeblinzelt hatte. Er hält das Orchester, bei aller Klangfeinheit und Instrumentenwitzigkeit, zurück. Er gibt der Stimme eine viel selbständigere, gesanglich frohe Haltung, bis zur stilvollen Koloratur, bis zum Opfer der Deklamation an den schönen Verlauf der Melodie. Er karessiert die Ensembles und die Tanzlieder. Gewiß, er kann nicht archaistisch schreiben, er hat kein Amt, das achtzehnte Jahrhundert zu schildern, wie es war, nur wie wir es empfinden, er schreibt seine Straußsche aus gut geprägten Motiven leicht und geistvoll gezimmerte, an Einfällen besonders reiche, immer fließende, von letzter künstlerischer Feinheit gelockerte, sprühende, blitzende, bald in einer eigentümlich milden Strenge, bald in einer verschämten Rührung scharf geformte Musik, aber er setzt in ihr Gewebe Ritornelle, Romanzen, Frühstücks- und Soupertänzchen und unerschrockene Wiener Walzer ein, die mit einer unwiderstehlichen Ornamentik uns bewußte Erinnerungen an alte Formen vermitteln: Farben von Formen, wer ihn kennt. Ihre geistvolle Behandlung, ihre Nuancierung durch bestimmte Instrumentenkoloristik, ihre Überleitungen in das eigentliche Drama hinein, der Ausklang des schmerzlich-komischen zweiten Aktes in Dreivierteltakt, die Blamage von Ochs in der grotesken Brutalität desselben Walzers — Straußens Klugheit versteht die Ursache zu finden, ohne die Wirkung zu verlieren. Dies ist im Wesen seiner Kunst niemals stillos.

Aber das wichtigste Geständnis: ich bin noch nie so einfach musikalisch warm bei ihm geworden. Ich sage nicht: er ist warm, aber er trifft die Wärme, weil er sich dem Stoff, wo er schlicht und herzlich wird, ohne jeden Rückstand anschmiegt. Gewiß, die parodistische Überschwenglichkeit der Marschallin-Oktavianszene am Anfang ist ergötzlich, das große Lied des Ochs von seinen Mädels (bis auf das langgezogene F über das Wort „Heu") ist in seinem rasenden Sechsachteltakt sehr humorvoll, die silbern zarte, punktiert verschlungene Überreichung der Rose ist reizend, die Duette der jungen Leute sind ein Genuß, die Vermummungsmusik des letzten Aktes, wenn sie weiterhin auch etwas verblaßt, ist sehr launig — aber so nahe gekommen wie in den Schlußszenen des ersten und dritten Aktes ist er uns

allen noch nie. Was Stil und Nichtstil, Lied und Nichtlied, Humor und Nichthumor — hier ist Musik von wärmster, tiefster Innigkeit und Schönheit, die wie ein Kristall aus dieser ganzen Farce herauswächst. Hier ist Zukunftslinie unserer Oper: nichts Entbehrtes aller unserer Verwandlungen und doch ein Einfach-Wahres, Orchester, Stimme, Szene, das plötzlich die unvermutete Lösung großer Verwirrungen zeigt. Die Marschallin in der leichten Wehmut ihrer letzten Liebe — die Marschallin als Stifterin des neuen Glücks: das sind die Musikzentren dieses Werks. Wiener Volksklänge streichen durch die Luft, der Duft des Praters steigt in heimlichen Walzerterzen auf, die Gebärden des großen Pathos verklingen in der Erinnerung, man hofft und singt und lacht ein wenig — merkt ihr was? Der gefoppte Ochs ist hinaus. Die drei bleiben zurück: die Marschallin, Oktavian und Sophie. Sie wissen nicht recht, wie sie das sagen sollen, was sie da zu sagen haben. Ich weiß gar nicht, sagt er — ich weiß auch nix, gar nix, sagt sie. Und nun lebt in jedem von ihnen eine Musik auf, die sie aus sich heraussingen, breit und schön und voller Melodie und getragen von quellenden harmonischen Steigerungen, und diese Musik führt sie, die nichts mehr zu sagen wußten, während des Terzetts zueinander, und sie singen sich die Wahrheit ineinander, der Ton rauscht auf, sie nehmen sich die Motive ab, sie verflechten sie und tragen sie in eine himmlische Höhe, die wir seit dem Quintett der Meistersinger nicht erstiegen. Aus dem jubelnden Orchesterklang bleibt eine alte rhythmisch einfache G-Dur-Begleitung übrig, zu der das junge Paar, zurücktretend, im Halbdunkel einiger Kerzen ein altväterisch schönes Liedchen singt, wie den lächelnden Refrain dieser ganzen Geschichte. Ein weiß Taschentuch bleibt auf dem Boden liegen, ein schwarz Mohrlein holt es. Husch, husch, hinauf, plink, plink — Schluß.

Das letzte Werk von Hofmannsthal und Strauß einfach als eine Abendunterhaltung zu nehmen, ist zu wenig — es ist ein künstlerischer Prozeß, der sein Interesse hat in der Entstehung, der Aufführung und dem Resultate dieser Arbeit.

Hofmannsthal übersetzt den Bourgeois gentilhomme, er streicht die ganze Geschichte mit dem Liebespaar und den türkischen Verkleidungen, modernisiert einige Stellen, fügt anderes hinzu, und statt des Ballet des nations, das im Original den Schluß bildet, wie irgendein Ballett jeden Aktschluß macht, entschließt er sich, eine neue Oper zu schreiben, die Ariadne auf Naxos, zusammengebracht mit einer Buffonerie, die das Ernste zugleich verspotten will. Nun bereitet er diese merkwürdige Ariadneaufführung, die dem Jourdain vorgemacht wird, durch das Stück selbst schon vor und erklärt die

Stern: Die Dryade aus Ariadne auf Naxos

Mit Genehmigung der Firma Adolph Fürstner, Berlin W.-Paris. Copyright 1912 Adolph Fürstner

Mischung von Seria und Buffa, die ihn reizt, als einen bequemen Wunsch des biederen Parvenüs, der der Meinung ist, alle dienen ihm, während er in Wahrheit den anderen dient. Wie einst Lully zu Molière, soll jetzt Strauß zu diesem Molière-Hofmannsthal die Musik schreiben, alles Einleitende, Begleitende und die Oper selbst. In der Arbeit wächst Strauß weit über seine Vorlage hinaus. Er macht reizende Ouvertüren, ausführliche, sehr graziöse Musiken zu der Menuettszene, zum Fechtmeister, zu den Schneidern, zum Essen, komponiert die Proben, die die Sänger in Arien und Duetten von ihrer Kunst geben, und endlich die Ariadne selbst, Seria und Buffa durcheinander, in der Ausdehnung von etwa anderthalb Stunden. Er erfindet sich ein neues Orchester, klein und fein, kammermusikalisch, etwa das Mozartorchester mit zugefügtem Klavier, Harmonium, Celesta und Harfe. Und schwelgt nun noch sonderlich in diesem zauberhaften Klange, unbekümmert um die Proportionen die seinem Anteil einen gewiß berechtigten, aber übermäßigen Vorzug geben.

Jetzt kommt die erste Stuttgarter Aufführung. Es stellt sich heraus, daß das Ganze vier bis fünf Stunden dauern würde, eine Zeitspanne, die nicht zu lang wäre für die von Molière bis Strauß überbrückten Jahrhunderte, aber wohl zu lang für die Verhältnisse eines leicht und heiter geschriebenen Stoffes. Man beginnt den Prozeß der Entstehung zurückzuzerlegen. Es wird ein Schlachtplan von Strichen, wie er noch niemals dagewesen ist. Das Übergewicht hat Strauß. Seine Einleitung zum zweiten Akt, die Schneidermusik, die Tafelmusik erscheinen als die anmutigsten und tänzerischesten Eingebungen, die er je gehabt, so gewinnend melodisch und rhythmisch beschwingt, daß sie nicht fallen dürfen. Der Fechtmeister, der Tanzmeister darf es ebensowenig, das gibt Verve. Von den Gesängen versucht man in der letzten Probe das Duett zu streichen, das zwei Primadonnen dem Jourdain vorführen, in der Premiere setzt man es wieder ein. Die Oper selbst scheint ein Wunder von Klang und Schönheit. Der Rotstift wird zaghaft. Ihr Vorspiel ist von einer altertümlich strengen Trauer, das erste Terzett der Nymphen vielleicht etwas künstlich, aber es ist so verzahnt, es kann nicht fallen, und Ariadnes Klage muß bestehen, und der Schluß, da Bacchus zu ihr kommt, ist von so eigenartigem harmonischen Reiz und so gesteigert und aufrauschend und tönetrunken, wie er kaum in natürlichem Empfinden bisher etwas schrieb, geklärte Salome, vertiefte Elektra, man fühlt: dies ist der Abend, dies ist alles und das Ganze. Wenn wegzunehmen ist, geht es nur in den eingeschobenen Buffoszenen. Die große Arie der Zerbinetta, eine richtige Koloraturarie, in der die Koloratur die Laune der Verliebten zeichnet, stilvolles Ornament wie der Walzer im Rosenkavalier — sie ist so namenlos schwer, unnötig schwer, sie läßt sich beschneiden. Und von den Buffo-

ensembles? Das erste, ein entzückendes Tanz- und Singestück, das muß bleiben. Das zweite, eine rhythmische Komödie der Liebe Zerbinettas zu Harlekin und der Eifersucht der anderen, ein großes, schönes Stück — man entschließt sich und schneidet es heraus. Es bleibt nur ein Walzerfetzen übrig, den niemand mehr verstehen kann. In späteren Aufführungen setzt man es teilweise wieder ein und kürzt dafür Molière so, daß die eingelegte Oper ihn jetzt an Zeitdauer übertrifft. Die Geschichte dieser Oper ist eine Geschichte der Striche.

Hofmannsthal wollte einen Operntext schaffen, der aus der tiefen Symbolik Ariadnes, die den Todesgott erwartet und ihren Liebesgott findet, aus dem Widerspiel der kolorierten Buffowelt ein seltsam tragisch-komisch-lyrisches Poem gewinnt und doch der Musik knappe Unterlage bietet. Das brachte ihn oft in Bedrängnis, es drückt zu sehr auf Worte und preßt zu sehr Szenen. So geht seine Idee, daß Bacchus vor Ariadne Circe besuchte, die ihn nicht vertieren konnte, als Vorgang gänzlich in Ensembles und Fernsingen unter, sie wird musikalisch nur als symphonisches Motiv fruchtbar. Aber hier sind Wege zu einer Ehe der Opernsprache mit der vertieften kosmischen Lyrik unserer Zeit, die ebenso zukunftsvoll sind, wie sie den Banausen verschlossen bleiben. Gelungen ist es noch nicht, es fehlte wieder der Rat des Dritten, der weiß, was Hofmannsthal will und was Strauß kann. Jener sieht das Ziel nur in verschleierter Ferne, dieser im Eifer der Leidenschaft umarmt ihn zu früh. Um so zweifelloser ist die Arbeit Hofmannsthals in aller dramatischen Verknüpfung, im Eingang und Ausgang seiner Ariadne innerhalb Molières. Aber das Unproblematische muß am ehesten dem Zwang der Proportionen weichen. Unter dem Druck der Straußschen Musik haben sich die Verhältnisse des Stückes in der Aufführung mit allen möglichen Verschneidungen und Verschiebungen des Hofmannsthalschen Einsatzes so gewandelt, daß vom Ausgangspunkt der Arbeit das Gewicht ganz nach dem Endpunkt gerückt ist. Jetzt muß die Frage aufkommen: wozu überhaupt noch Molière? Er hängt nur noch an den Fäden der illustrativen Musik. Jourdain hatte sich die Musik als sein Werkzeug bestellt, jetzt nimmt ihn diese Musik zu dem ihrigen. Das ist etwas wie ein ungewolltes Bild aller Operngeschichte.

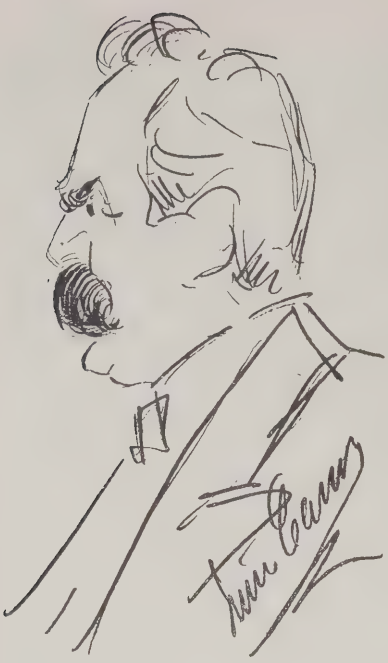
Aber es ist noch mehr als das Bild der Geschichte, es ist das Bild des Wesens der Oper selbst, aller ihrer Widersprüche, die heute mit einer anarchischen Libertinität, jeder in der Kraft seiner Reflexion, nebeneinander treten. Ein leichter Stoff in der schwersten Ausführbarkeit, die Ehrfurcht der alten Literatur und die moderne Bearbeitung, der Dichter zum Teil in der Nachahmung des Klassischen, zum Teil in den letzten symbolischen Gängen

der Gegenwart, der Komponist mit einer Neigung zum Archaisieren und doch in der kühnsten Handschrift seiner jüngsten Entwicklung, die antikische Seria gemischt mit der ewig jungen Buffonerie des italienischen Theaters, Drama und Oper, Dialog und Musik, Einlagen gesungener Proben, alles Melodramatische und höchst Opernhafte, die Nachbildung des alten Rezitativs, der Arie, der Koloratur, des Ensembles und wieder das peinliche Gewissen der Psychologie, ein kleines Orchester und ein ganz großes symphonisches Empfinden — einst war eins in allem, hier ist alles in einem. Es ist wie geschaffen, um das Schlußstück des Bogens zu bilden, den die moderne Oper beschreibt: der Zwang jenes ewigen Kreises aller Oper, als Bewußtsein, das den Stil aufhebt, die Gattung zersetzt und die Irrationalität aus ihrem Traume weckt.

Schluß

Nun bin ich fertig — soweit man fertig ist mit einem Stoff, der fließt. Während ich über die moderne Oper schreibe, treten andere hin: Dukas mit Ariane et Barbe-Bleue (etwas substanzieller als Debussy) wird allgemeiner beachtet, Waltershausen mit dem Oberst Chabert stellt sich als Begabung scharfer Modernität vor, Mrazek taucht Grillparzers „Traum ein Leben" in üppigste Musik, Bittner probiert die Volkstümlichkeit, andere da und dort zwischen italienischer Gesangsfreude, französischer Delikatesse, deutscher Schulgläubigkeit arbeiten — nach allen Himmelsrichtungen der Oper. Ein Buch kann ihnen nicht so schnell folgen, das ist sein Vorteil, es wartet auf das Eingesessene. Es kann auch der Wissenschaft nicht so schnell folgen, die den Bestand der Kenntnisse alter Opern verändert und erweitert — das ist sein gutes Recht in diesem Falle. Denn es ist hier noch viel Gestrüpp, das für Bekenntnisse nicht frei ist. Lange glaubt man, Hasse sei für Gluck der wichtige Mann gewesen, dann erscheint eine italienische Biographie von Pergolesi, und auf einmal ist dies der wichtige Mann. Und so fort in jedem neuen Monat. Wozu darüber diskutieren? Die Spezialgelehrten muß es geben, und sie erfreuen sich höherer Achtung als wir Kinder des Lebens.

Nur als ein Bekenntnis — so nehme man das Buch. Wem das genug ist, der ist mein Freund und wird gern übersehen, wo irgendein Fleck stehengeblieben sein mag. Wem es zu wenig ist, der wird die Wege wissen, auf denen er in die Gelehrsamkeit steigt. Es gibt Schriftsteller, die mit ihren Quellenangaben und Kritiken unter dem ersten Buch ein zweites schreiben. Ich hasse diese Doppelläufigkeit. Was man zu sagen hat, kann man in einem sagen. Was man lesen will, muß man in einem lesen. Das Material in unserem



Oskar Bie: Zeichnung von Caruso

Gebiete ist schnell gefunden, wenn man Lust dazu hat, es weiter zu verfolgen. Im neuesten Band des Riemannschen Handbuchs der Musikgeschichte oder in der Leichtentrittschen Neuauflage des vierten Ambrosbandes findet man den sogenannten Stand der Forschung über die älteste Oper. Im Riemannschen Opernlexikon steht die Statistik aller Komponisten, Stoffe, Werke, in Neitzels Opernführer die Analyse einiger wichtiger Stücke, in Riemanns Musiklexikon alle Daten und die ganze Literatur über alle Autoren und alle Geschichte. Die Schriften von Pougin, Malherbe, Jullien geben genug Spezialia für Frankreich. Die Werke selbst sind in oft sehr philologisch durchgearbeiteten Ausgaben der populären Verleger vorhanden, Partitur und Klavierauszug. Besonders sei nur auf Sammelbände hingewiesen, in denen interessantes Material versteckt ist: die alten Ausgaben von Cramer, der Gesellschaft für Musikforschung (Eitner), die Chefs d'oeuvres für Paris, Pedrells Teatro lirico für ältere spanische Opern, die verschiedenen Denkmäler deutscher, österreichischer, bayrischer, englischer Tonkunst und der vereinzelten italienischen: Torchi, arte musicale. Von Neuausgaben einer großen Anzahl seltener und wenig bekannter älterer deutscher, italienischer, französischer Spielopern ist die Senffsche Sammlung unter Auszeichnung zu nennen, die jetzt in den Besitz der Wiener Universal-Edition übergegangen ist. Interessant sind die alten Simrockausgaben, wenn man sie noch mal zusammen findet, für den Geschmack der Zeit charakteristisch. Nicht zu übersehen sind die teilweisen oder ganzen Neudrucke ältester Opern, die den historischen Studien von Hugo Goldschmidt (z. B. die Monteverdische Incoronazione di Poppea) und anderen beigegeben sind. Das ist ja alles so leicht zu finden, wenn man nur nachsteigt. Aber wenige tun es. Die Musik ist noch so lebendig.

Lebendig — ich hoffe, daß in diesem Buch, auch wo es historisch werden muß, genug von diesem Leben übrig blieb. Ich hoffe, daß ich selbst lebendig genug war und die Oper nicht als mehr oder als weniger nahm, als sie ist. Sie war mir ein Gleichnis. Im Trubel der Großstadt habe ich es geschrieben. Hätte ich mit der Natur gelebt — ich hätte es nicht zu schreiben brauchen.

Nachtrag

Dies alles soll im wesentlichen stehenbleiben. Es war der ganze Ausdruck jener Zeit, an die ich nach den feindlichen Zwischenjahren mit Entzücken zurückdenke. Manches Persönliche, ja manches Kritikererlebnis stand darin, dessen ich mich so wenig schäme, wie sich Stendhal, mein Vorbild, solcher Aktualitäten geschämt hätte. Als Gegenstück ist indessen Kretzschmars „Geschichte der Oper" herausgekommen, die ich stofflich und historisch schätze. Manches Sachliche hat sich erfüllt, wie zum Beispiel Mozarts „Gärtnerin" wieder bekanntgeworden ist, von der ich selbst eine einaktige Bearbeitung wagte. Nur das Kapitel Caruso habe ich weggelassen. Es hat sich irgendwie ausgelebt. Es ist Erinnerung und Besitz geworden, wie es ein Kapitel Niemann oder Lilli Lehmann geben müßte und viele solcher neuen Kapitel heute entstehen. Ich reiße dem Sänger die sechs Seiten, die er hier beanspruchte, vom Leibe. Die Zeit ist rationiert. Ich brauche sie für das Schöpferische, für die letzten Regungen der Oper, die kurz verzeichnet sein sollen, soweit es bei dem gestörten Weltbetrieb möglich ist. Sie ändern das Bild meines Buches nicht, sie verlängern es nur.

Kienzl trat auf mit dem „Testament", das mit vielen Geschicklichkeiten und ebenso vielen Stilen nur zeigte, wie das Volksmäßige Kostüm in einer Oper werden kann. Die „Schneider von Schönau" des holländischen Komponisten Brandt-Buys wurden beachtet, weil sie in einer gewissen kammermusikalisch verfeinerten Arbeit sich um billige Wirkungen des Humors brachten. Humperdinck griff noch einmal zur Feder, um in seinem „Gaudeamus" auf einen erschreckend volkstümlichen Text von Misch Erinnerungen an studentische Weisen zu verewigen. Oberleithner schuf im „Eisernen Heiland" eine so rutiniert gemischte Kunst, daß man in Verlegenheit war, ihm Prädikate zu geben, dafür aber den sicheren Wechsel auf ungemein verdiente Popularität zuerkannte. Leo Blech stellte aus seiner alten Oper „Alpenkönig und Menschenfeind" die neue „Rappelkopf" her: Die singspielhaften Elemente, die Wagnerschen Einflüsse, die neuen Hochführungen liegen nebeneinander märchenhaft gebettet. D'Albert, nach seinen vielgespielten „Toten Augen" ging ganz in die brutale Theateroper ein: „Stier von Olivera", „Revolutionshochzeit". Ich denke an manches Spiel der Anmut und Heiterkeit zurück, an Graeners reizend leichtes „Letztes Abenteuer Don Juans". Ich hörte die „Dame Kobold" Weingartners und fand das Problem interessant, die Polyphonie zweier Zimmer zu schaffen. Das entzückendste dieses Genres aber blieb Wolf-Ferraris „Liebhaber als Arzt", nach Molière — er übertrifft in seiner Musik seine ganze Vergangen-

heit. Geistig elastischer und reicher als die „Donne curiose", in der Gesinnung reiner und einfacher als „Der Schmuck der Madonna", ist dieses Werk ein Kabinettstück der ganzen Literatur, ein würdiges Falstaffkind, musikalisch von unendlich üppiger Phantasie und doch die leichte Frucht des Südens. Nirgends ist geschwätzige Breite. Alles hüpft und tut sich schnell ab, genießt sich einen Augenblick, verachtet Geschrei und Pathos, fliegt in die Haine sonniger Rasen und bunter Falter, vergnügt sich mit guten, freudigen Menschen, lacht über die Laster und hat alle Moral gesunder Zufriedenheit. Die Liebe zieht in sanft welligen Harmonien dahin, ein Ständchenmotiv versteckt sich unter Weingerank, der Klage der Lucinde antworten Echolüfte, die Ärzte stolpern eine gelehrte Thematik, der Spaß mit ihrer Wissenschaft kichert in einem reizenden, schlagenden Vogelmotiv, das chromatische Jammern des Anfangschors erleichtert sich in einen Schlußtanz, Akkorde purzeln und drängen sich unter Zurufen der Bläser, Melodien verflüchtigen sich spieluhrenhaft in Himmelspassagen, Sechzehntel verschlingen sich zu archaistisch imitierten Sequenzen, hier hüpft eine Triole, hier pickt ein Vorschlag, dort kichert ein Triller, und wundervolle Pausen lassen des Herzens Atem hören. Dabei ist alles neu und glitzert von frischer Farbe, letzte Einfälle jüngster Zeit, der Stil des Modernen und das Gewissen der Originalität. Schwer ist es an Arbeit — leicht an Genuß.

Schillings riß sich mit seiner „Mona Lisa" heraus. Der Text, von Beatrice Dovsky, baut eine starke Eifersuchtstragödie um das berühmte Porträt Lionardos, und um diese wieder einen gefühlvollen modernen Rahmen. Die geheimnisvoll lächelnde Frau war ein dankbar neuer Typus für die Oper. Schillings schreibt eine Musik dazu voll süßer Melancholie, tränenreicher Harmonien, ein fernes Lied, das gleichsam durch mystische alte Glasfenster schimmert. Die Leidenschaft des dramatischen Librettos macht ihn nicht irre. Er ist der intellektuelle, feine, der Kulturmusiker, dessen Phantasie vielleicht mehr Blässe zeigt, als diesem Stoff zukommt, der aber ein heiliges Besitztum edler Qualitäten unterhält, um niemals der Verführung der Bühne zu unterliegen. Da, wo das dramatische Feuer glüht, gibt sich selten eine große Steigerung und innerlicher Ausbruch, sondern viel Klugheit führt das Temperament und weist ihm die Bahnen. In kurzem Rahmen gelingen und treiben dann Ausdruckskräfte: bei der Szene zwischen Mona Lisa und Giovanni noch mehr als mit Francesco, bei der letzten Verzweiflung der Mona Lisa. Fruchtbarer sind einzelne, auf Feinheit beruhende Charakterisierungen: stets der fragende, schlangenhafte Ton der Mona Lisa, wie sie in Musik lächelt, in Musik hofft und zittert. Am frucht-

barsten sind stehende, reliefartige Ensembles, vor allem die Perlenszene, in der in einer eigentümlichen, geheimnisvollen modernen Form Menschen nebeneinander ihr Schicksal singen, süß und schmerzlich, rätselhaft und doch harmonisch.

Unerschöpflich noch und vielfältig scheinen die Reize der Oper, der verhüllten Göttin, die ewig neue Adepten findet. Franz Schmidts symphonische Veroperung von „Notre Dame", Rezniceks grotesk-tragischer „Blaubart", der gewaltige Wurf von Korngolds „Violanta" und sein entzückendes Scherzo „Ring des Polykrates", Gurlitts zarte Legende „Die Heilige", Zemlinskys schwärmende „Florentinische Tragödie", Janaceks tschechisch durchfühlte „Jenufa", Busonis „Turandot" in exotischem Geistreichtum, sein persiflierender „Arlechino", Stravinskys „Nachtigall" mit der Koloraturstimme im Orchester, letzte russische Sezession — wir wissen kaum, was sich indessen alles in unserer Peripherie vorbereitet hat.

In ein Zentrum rückt das Phänomen Franz Schreker. Man beobachtet in seinen Opern einen durchgehenden Charakterzug, eine Betonung der dramatischen Kraft der Musik in dem Sinne, daß sie nicht äußerlich über eine Handlung gelegt wird, die sie musikalisch illustriert oder erhöht, sondern daß sie als wesentlicher Bestandteil in die Erfindung des Textes eingesetzt wird, in dem sie eine aktive Rolle spielt. Es handelt sich bei ihm immer um irgendein Klangphänomen, ein musikalisches Erlebnis, das zum Symbol der Tragödie wird. Im „Fernen Klang" ist es eben dieser ferne Klang, der Traum einer von weitem paradiesisch lockenden und leuchtenden Musik, der den Hauptpersonen des Stückes vorschwebt, durch alle Stationen ihres prostituierten Lebens hindurch, dem Künstler und der Dirne, um sie zuletzt, nachdem der zweite Varietéakt die Groteske ihres Lebens grell entflammt hat, auf einer seligen Insel ideal zu vereinigen. In der zweiten Oper, „Das Spielwerk und die Prinzessin", wird das Spielwerk, das Symbol des reinen Weltenklanges, von einem tierischen Gehilfen verdorben und bringt Unheil über die Welt, Unheil über die Prinzessin, die endlich von einem Naturburschen erlöst wird, worauf das Spielwerk wieder seinen guten Klang findet. In der dritten Oper, „Die Gezeichneten", erfindet ein häßlicher Künstler ungeheure Phantasien in Spiel und Fest, und Musik, um die Frau zu verlocken, die sich trotz seiner Mißgestalt in seinen Geist verloren hat. Aber die Kraft seines Nebenbuhlers, eines starken und brutalen Renaissancemenschen, besiegt ihn und lockt die Frau, die in diesem Kampfe gegen die klingende geistige Schönheit den romantischen Erlösungstod findet, wie der Held des fernen Klanges, wie die Prinzessin des Spielwerkes, und wie die sündige und verführte Frau aus dem „Schatzgräber", der

letzten Oper. „Der Schatzgräber" besitzt in seiner Laute, in seiner Musik die Gabe, Schätze zu finden, Gold und jegliches Glück. Aber das Weib ist schlecht, ihr Schmuck ist gestohlen im Bunde mit einem Mörder, ihre Liebe zu dem Schatzgräber wird tiefe Sünde und sie endigt beim Narren. Ich habe kurz diese vier Inhalte angegeben, um ihr gemeinsames Ideal zu zeigen. Schreker dichtet seine Texte selbst. Sie sind gewonnen aus immer der gleichen Vorstellung, daß durch Trug und Leid unseres Lebens eine musikalische Vision leuchtet, eine höhere Moral, die dieser Kunst gegeben ist, die alle Schuld selbst im Tode sühnt. In der Tat, hier ist zum erstenmal die Musik systematisch in den Komplex der Handlung eingestellt, nicht als realistischer Faktor, wie in den „Meistersingern", sondern als höheres Gebilde einer Weltordnung, das in unser Dasein sichtbar eingreift. Das Problem der Oper wird aus einer Künstevielheit zu einer einheitlichen Ordnung zurückgeführt, in der nicht bloß Handlung Musik wird, sondern auch Musik Handlung. Es geschieht bei Schreker nicht aus irgendeiner problematischen Natur, sondern aus reinem musikantischen Wesen, innerlich durchempfunden, dramatisch durchgearbeitet, je später, desto mehr. Doch bei alledem wird nicht ausschlaggebend sein, wie sich eine Neuordnung des Opernwesens theoretisch in ihm vollzogen hat, sondern Erfindung und Einbildungskraft wird den Wert seiner Werke bestimmen und erhalten. Breit ist seine Art, schwungvoll und melodisch, eine lebende horizontale Polyphonie, eine natürliche dramatische Wirkung, nicht zersetzt von einer Doktrin der Motive, sondern flammend in der Leidenschaft aller Erotik, in allen Farben des modernen Klanges, ohne Dogmatik, ohne Rutine, eher weich und leicht in jener flüssigen alterierten Harmonik, die von Frankreich und Rußland in die Musik der Welt einströmte.

Es ist Zeit, ausführlich von Pfitzners „Palestrina" zu sprechen. Ich ringe mit meinem Urteil. Alle Leute sagten, der zweite Akt, das Tridentiner Konzil, fiele heraus. Ich las den Klavierauszug und entgegnete in mir: warum? Warum darf man nicht einen zweiten Akt schreiben, der der Kontrapunkt des ersten und dritten ist? Dort die Einsamkeit des gegen die Welt mißtrauischen Künstlers, hier die Vielsamkeit der gegen den Künstler mißtrauischen Welt. Die Extreme, einander vor das Gesicht gestellt. Ein schneller Symphoniesatz zwischen zwei langsamen, kaum thematisch verbunden. Es war noch nie so da in der Oper, aber in diesem Falle war es eben das erstemal. Ich sagte mir das alles aus Opposition gegen die Leute, denen etwas Ungewohntes immer gleich herausfällt, die das Antimusikalische für unmusikalisch, ein Parlament für unkomponierbar, den erlebten Kontrast für mißlungenen Effekt erklären, überhaupt die sich auf dieselbe Stufe stellen

mit diesen Kunstignoranten von Trient: Palestrina sei für sie da. Sie sollen es einmal ordentlich bekommen im zweiten Akt: reden von der Kunst, als sei sie ein Geschäft, vom Schöpferischen, als sei es Kontorarbeit, vom Geistigen, als könne die Folter es erzwingen. Apotheose des Banausentums, der falsche, wenn auch tausendmal beteuerte heilige Geist gegen den wahren, uneingestandenen, ungewollten des Künstlers. So kontrapunktierte ich im Lesen den zweiten Akt und unterstützte ihn mit kollegialem Handschlag. Mitten hinein traf aus heiterm Himmel, ungeahnt, um so heißer willkommen Thomas Manns berühmt gewordener Aufsatz über diese Oper. Sie schlug in Manns unpolitische Stimmung genau so ein, wie Eichendorffs „Taugenichts". Mann sammelte Apostel aus der alten Literatur und modernen Musik. Palestrina wurde das Sinnbild des ethischen, unbefangenen, für sich und aus sich schaffenden, reinen, echten, deutschen Künstlers, Trient wurde das Sinnbild der Politik, der geschäftigen und geschäftlichen, unethischen, unpersönlichen, undeutschen. Ja, schrie ich mit, verfluchte Politik, Sinnbild alles mir Feindlichen, Unsympathischen, Störenden, Aufgedrungenen, Beruflichen, Hemmenden, Lähmenden, schon nicht mehr Sinnbild, sondern selbstgefühlte, unter Foltern hingenommene Wirklichkeit, dein Götzentum ist mir dieser zweite Akt, deine Unmusikalität ist hier Musik geworden, wie alles Musik werden kann, die Straße, das Amt, das Büro, die fremden Menschen, der Druck des Lebensunterhalts — alles, wenn ich es mir nur zur Musik mache, zum Kontrapunkt gegen meine eigene, eigentliche Melodie, der dazu ausersehen ist, sie zu harmonisieren, zu verschönen. Warum nicht? Später sah ich, daß irgendein Wesen konservativer Modernität, mehr oder weniger national zugespitzt, die Naturen von Mann und Pfitzner einander verband, beim Dichter offener und freier, weil sein Instrument unmittelbar redet, beim Musiker verschlossener und enger, weil er sich symbolisch verständlich macht. Ich sog an beiden Quellen und zog mich auf die Kunst zurück, womit ich in ein drittes Reich alle Probleme hinüberrettete. Die Frage wurde: hat Pfitzner nur gewollt oder auch gekonnt? Ich war schließlich Kritiker genug, um nicht bloße Sympathie mich blenden zu lassen, Musiker genug, Dramaturg genug. Es war nicht leicht, auf verschlungenen Wegen über mehrmaliges Hören und Zeitungsschreiben endlich auf den Punkt zu kommen. Ich redete mir manches ein, weil ich das Symbol lieb hatte, die Weltanschauung teilte, das Problem verteidigen konnte, kurz weil ich in dem Zustand des Dichters Pfitzner, noch nicht des Musikers Pfitzner war. Es lag eine gewisse schadenfrohe Lust darin, die Sache mit dem Werk zu verwechseln und es als Titel für manche tief erlebte Selbstverteidigung zu nehmen, unter der Blume

einer Oper, die ja selbst so selbsterlebt war. Als ich das Manko fühlte, die Nichtkonkruenz mir langsam eingestand, versuchte ich sie zuerst auf die Musik, dann auf das Drama zu schieben und beobachtete in mir, der hier ja nur der Typ eines ringenden Mitschöpfers war, so interessante Konfusionen, wie sie noch nie ein Fall mir zeigte, auch noch nie einer verdient hat. Es war keine Stoffoper, wie bei Strauß, keine Klangoper, wie bei Schreker, es war endlich mal wieder eine Bekenntnisoper, und es bedurfte einer ebenso gewaltsamen, als würdigen Anstrengung, aus dem Bekenner den Kritiker, weniger schroff ausgedrückt, aus dem Mitfühlenden den Mitarbeitenden zu befreien. Haufen von Korrekturen waren und sind die Zeugen dieser Schlacht, Blutzeugen, gottlob endlich wieder einmal einer Blutsache, Blut des Schöpfers, Blut des Bruders, Blut des Kritikers, der an einer wundervollen Materie gelernt hat aus der Eitelkeit der Bespiegelungen den Triumph seiner Wahrheit durchzusetzen. Das ist mein Palestrina.

Mein Palestrina sagt: es genügt nicht, die Welt und den Künstler in getrennten Abschnitten gegenüberzustellen, das Leben und diese Bühne verlangt ihren Zusammenstoß, ihre Durchdringung und Auseinandersetzung, ihren Kampf und den Sieg des Künstlers im Ringen mit dem Feind. Mein Palestrina sagt: erst angesichts seiner Umwelt wird der Künstler uns ein Held, ein Überwinder, eine Seele. Das ist die Forderung der Musik, daß wir von ihm aus die Stationen seiner Schöpfung und seiner Widerstände erleben, positiv und negativ, wie wir den Stolzing gegen die Meistersinger erleben. Musik verlangt seelische Bindung, Tonalität der Ereignisse, Zentripetie der Beziehungen. Bühne ist nicht Symphonie, sie war es schon lange genug, hier ist sie am Ende, an der Auflösung, an der Selbstteilung. Wagner richtete es an, er hielt es noch in der symphonischen Hand. Nachfolger schwärmten schon aus Angst für den Einakter. Hier ist es der Bühne entfallen und ins Orchester zurückgesunken. Es ist wahrhaft letzte Romantik, Romantik selbst in der knorrigen, verbohrten, eigensinnigen, polemischen, deutschen Kunst, die sich verliert, indem sie entgegenstellt, sich spaltet, indem sie sich behauptet.

Der zweite Akt hätte den Zusammenstoß Palestrinas mit dem Konzil bringen müssen. Daß er vom Dichter Pfitzner statt dessen ins Gefängnis geworfen wird, aus dem ihn nur seine Messe befreit, ist Hinterbühnentechnik. Es hätte irgendwie eine Aufführung oder Aufführungswirkung der Messe vor dem Volk des Konzils stattfinden müssen, um diesen Teil auf das Konto Palestrinas hinüberschreiben zu können. Der Anfang die hübsche Traubenszene von Borromeo und Novagerio, dann der Zusammenstoß, das Ge-

schwätz der Leute, der Streit um den Wert, Palestrinas Sieg. Ich weiß, daß darüber beraten worden ist, es hätte irgendwie gelingen müssen, Theater brauchte es noch lange nicht zu werden, aber Bühne, Leben, Beziehung, nicht nackter Gegensatz. Jetzt hat Pfitzner den Akt mit einer Fülle historischer Beobachtungen beschwert, die sich um so breiter ergehen, als sie sich vom Thema Palestrina entfernen. Es ist eine zweite Oper geworden, musikalisch in vielen Dingen sehr geglückt, aber je glücklicher, desto mehr schlägt sie Palestrina nieder. Es gibt niemanden, der sich im dritten Akt, dem leise abfallenden, wieder der Welt und der Seele Palestrinas ganz nähern könnte. Im Schauspiel ginge es, weil die zentrale Bindung nicht so vorhanden ist, Bild nach Bild, die der Begriff verbindet. Die Musik aber ist Feindin des Begriffs und Verwalterin eines geschlossenen seelischen Bezirks, den sie nicht ungestraft verläßt.

Solcher zweite Akt hätte auch den dritten anders bestrahlt. Der erste konnte bleiben: Aufrollung des Konfliktes zwischen Borromeo und Palestrina, der Monolog des Widerwillens, die mahnende Erscheinung der alten Meister, die Komposition als Eingebung der Engel und meinetwegen der Morgen des glockenläutenden Roms. Aber der dritte Akt hätte die Hingabe Borromeos an den Genius, die jetzt in Eile vorüberrauscht, als tiefe innere Erschütterung ausbreiten können, man hätte sich den Papst erspart, und man hätte mit dem einsam und resigniert zurückbleibenden Palestrina ganz anders gefühlt, wenn man seinen Kampf und Sieg von ihm aus, von der Musik her, nicht vom Text erlebt hätte. Die drei Akte wären eine dramatische Symphonie statt Orchestersymphonie geworden, ich möchte sagen geblieben, wie sie es einst in des Verfassers erster Vision waren: Schöpfung wider Willen, Sieg des Genius, Einsamkeit erst recht nach dem Siege. Ein Kalvarienberg der Seele des Künstlers. Und nun kommt uns die Frage: ist es jetzt nicht viel mehr Theater, als wenn es so Bühne geworden wäre?

Wir dürfen von diesem Werk so sprechen, weil es trotz allem, trotz diesem und anderem, trotz Längen, Überbürdungen, Schwächen uns in einer bestimmten Weise ans Herz gewachsen ist, in der Reinheit seines Kerns, in der Vornehmheit seiner Musik, in dem Edelmut seiner Gesinnung, in der Sprache vieler Textstellen, in der außerordentlichen Schönheit der Meistererscheinungsensembles, in der berauschenden Glorie der sich entzündenden Engelsmesse. „In dir, Pierluigi, ist noch ein hellstes Licht", ist in Worten und Tönen ein süßer, melancholischer Archaismus, einzig in unserer Literatur. Die innerliche Mischung alter und neuer Musik, die Wiedererkennung cinquecentistischen Stils aus den Wand-

lungen unserer Harmonien, diese Gleichsetzung der Geschichte und Gegenwart ist das musikalische Erlebnis. Nur als Zeichen der inneren Beteiligung klingt sie uns an, nur als Lyrik des ersten und dritten Aktes, nicht als Oper des zweiten. Wir verstehen den Lyriker, der eine Legende schrieb. Wir erkennen die Zersetzung des zweiten Aktes. Es ist keine Legende mehr. Der zweite Akt wurde nicht Schicksal Palestrinas, aber Pfitzners.

Das ist der Fall dieser Oper. Ich habe seine Psychologie, beim Verfasser, beim Mitkämpfer, beim Beurteiler ehrlich festzustellen versucht, weil ich seit langem kein so gutes Beispiel fand für die merkwürdigen Wechselbeziehungen von Oper und Leben, die mich und uns alle mehr interessieren, als Lob, Tadel oder Philologie.

Was aber war inzwischen aus Ariadne geworden, die wir einst glücklich mit Bacchus, unglücklich über Jourdain auf Naxos verließen? Sie zersetzte sich. Sie zerschlug die Probleme der Oper. Sie bestätigte die moderne Anarchie. Der Musiker und der Dichter trennten sich jeder auf einen eigenen Stuhl, da das Publikum zu ihnen zusammen nicht kommen wollte. Oper und Schauspiel schieden sich. Strauß entschloß sich zum letzten Schritt, ließ den Molière ganz fallen, machte die Oper zur Hauptsache und gab ihr ein kleines, durchkomponiertes, fein konversierendes Vorspiel, das aus dem Theatervorspiel des Hofmannsthalschen Textes durch Verbreiterung gewonnen wurde. Hofmannsthal aber rächte sich. Er führte nun seinerseits den „Bürger als Edelmann", in dem er vielfach zu Molière zurückkehrte, als breites Lustspiel durch, und Strauß war gern gefällig, seine sonst erledigte Begleitmusik ihm wieder zurückzugeben, noch einige reizende Stückchen hinzuzufügen, wobei er alte Lullysche Motive benutzte, und die türkische Komödie, die jetzt aus Molière wieder rehabilitiert war, zu einem grotesken Ballett auszugestalten. Das Ende ist, daß das Stück ganz verschwindet und die Begleitmusik sich als Suite in das Konzert rettet. La Commedia è finita. Probleme der Oper! Sie taucht auf: die „Frau ohne Schatten". Was bedeutet sie?

Von wem handelt dieses Stück? Die schattenlose Frau ist die Kaiserin, Tochter des Geisterkönigs, die Frau mit dem Schatten ist die Färbersfrau. Für unser Herz handelt es sich um die Frau mit dem Schatten, nicht ohne Schatten. Man muß den neuen dramatischen Operntyp, diese seelische Operndramatik einer Barbara Kemp gesehen haben, um sich für die Färbersfrau zu entzünden. Unser Herz hängt an dem Schicksal dieser Färberehe, an dem geplagten Mann, dessen Auge vor Schmerz bricht, an seiner unruhigen Frau, die von Sinnlichkeit verlockt wird, aber dann, in einem sehr großen Augenblick, ihm dennoch zufällt, für immer, geprüft und geläutert.

Dieses ist das Färberstück, und es ist ein Stück von Menschlichkeit und Beziehung tief angefüllt. Man halte sich daran und man schließe halb schon das Auge, wenn man hinübersieht nach dem anderen Stück, dem Kaiserstück. Wer ist dieser Kaiser? Ein Jäger und ein Verliebter, sonst weiter nichts. Warum liebt ihn die Feentochter so sehr, daß sie ihn nicht versteinen läßt? Denn er versteint, wenn sie nicht bald einen Schatten hat, das heißt Körperlichkeit, das heißt Mutterschaft. Möge er versteinen! Er hat nichts für sie getan. Dann wäre dies Kaiserstück schnell zu Ende. Doch die Frau ohne Schatten denkt anders. Sie will ihn retten, sie kauft schon beinahe der Färberin den Schatten ab für Sinnlichkeit und Lebensgenuß; da besinnt sich die Färberin, da besinnt auch sie sich, das Menschenschicksal hat sie ergriffen, sie will nicht, er soll versteinen — und eben, daß sie nicht will, rettet sie in einem höheren Sinne, sie erlöst sich und die Färbers und den Kaiser, und es blüht ein Quartett. Zu ihren Machinationen braucht sie eine Amme. Die Amme ist ein schwankender Charakter, bald ist sie für die Geisterei, bald für den Schattenhandel. Sie ahnt nicht, daß sie das stumpfe Werkzeug einer noch höheren Macht ist. Die Macht ist der Geisterkönig, Kaiserinvater, der alles von einem unendlich weisen Gottesstandpunkt verwickelt und löst, indem er Prüfungen, Verlockungen, Mißverständnisse, Leidenschaften und Entsagungen so ordnet, daß die wahre Moral gekrönt wird. So liegen die Kreise um das Färberdrama. So schneiden und decken sie sich. So ist es gesetzt und gesprochen in einer bunten Pracht der Ereignisse, die aus dem Wirklichen ins Unwirkliche spielen. So ist das Märchen.

Erst war der Text Hofmannsthals, dann entstand das Prosamärchen (das man lesen muß!). Anders als bei der Ariadne: diesmal wucherte der Text schon vorher in einer neuen Form weiter. Solche Metamorphosen sind das Zeichen irgendeiner Unbefriedigtheit. Vergleichen wir, so ist der Text einheitlicher in der Sprache, gedrungener in der dramatischen Ballung und Lösung. Das Märchen ist gemischter in der Sprache, Tausend und eine Nacht, Goethes unersetzlich genialer Märchenstil, und Hofmannsthalsche Prosa, alles gemischt. Aber das Märchen hat andere, natürliche Schönheiten. Welche gewaltige Phantasie im Kapitel mit der Versteinerung des Kaisers, die in der Oper zur kinematographischen Vision schrumpft. Welche Farbenlandschaft in der Szene der Farbenveränderung der Kleider je nach Stimmung, aus dem Färbermotiv gewonnen, die auf der Bühne, ich muß sagen, ganz in die Musik zu flüchten hatte. Der Bühnentext hat einen reich gegliederten, aber gut gegipfelten, pointierten Bau — das Märchen läuft breit dahin und psychologisiert darum motivierter, besonders bei der Figur der

Kaiserin, als die wechselnde Szene es kann. Die Szene wechselt Sie spielt dauernd die abstrakte Sphäre der Kaiserfamilie gegen die konkrete der Färberfamilie aus. Es geht hin und her, herauf, herunter. Aber wie zuerst die Richtung nach unten vorwiegt, so zuletzt die nach oben. Die Färbers gelangen in die abstrakte Sphäre und symbolisieren sich mit den Kaisers. Werden Expressionisten. Schon im Stück weist vielfach Symbolisches, ungeborene Kinder, Falkentalismane, goldenes Lebenswasser, auf diesen Expressionismus hin, nicht zu verwechseln mit den Zaubereien der Amme, die naturalistischer Spuk sind. Nein, es will hier alles typisch werden, Träger von Ideen, unmaterielle Bedeutung und geistiges Substrat, Wesen von Wesen, letzte Hochführung der ärmsten Wirklichkeit in den Stil seelischen Monuments — und so gibt es sich der Musik.

Der Musiker, Richard Strauß, steht mit leuchtenden Sinnen vor diesem merkwürdigen Buch. Ihn entzückt das Niveau, wenngleich er gezwungen ist, viele und große dichterische Schönheiten in die weichen Hüllen der Töne oder gar in vielfältige Ensembles zu packen, daß man sie gar nicht mehr wahrnimmt. Ist ihm der Text dunkel, wie er vielen Zuhörern es ist, die von dem dramatisch so wenig greifbaren Motiv des Schattens nicht genügend interessiert sind, um ihm das ganze Drama zu glauben? Er sieht ein glitzerndes, ein erhabenes Märchen darin, dessen Wirkung nicht plötzlich sein kann, die sich ausstrahlen muß in die Zukunft. Kurzum, er komponiert es, wie es steht und liegt. Er sieht immer mehr dankbare Einzelheiten, er sieht Möglichkeiten, er fühlt seine Hand, die Meisterhand. Diese Einzelheiten, diese Möglichkeiten, dies Meisterliche — es wird diesmal der Zug seines Schaffens. Nichts so Ganzes, wie Elektra, nichts so Neues, wie Ariadne, aber irgendein Fazit, ein Abschluß.

Genau gesagt: das Meisterliche steht mir diesmal über allem. Es ist eine solche Herrschaft über die Dynamik des unbeschreiblich klingenden, mit allen Raffinements gesegneten Orchesters, eine solche Abgewogenheit in dem Gesang gegen das Instrument, eine solche Souveränität in der Form des Ausdrucks und in der Disposition der Szene, des Aktes, der Oper, wie wir nichts Ähnliches heute erleben. Das ist nicht bloß technisch zu verstehen. In der Betonung des Gesanglichen, ja Melodischen, in dem Entschluß zum schönen Musizieren, in den vielen Ensembles, besonders im letzten Akt, liegt eine Wendung gegen das bloß Orchestrale, die die Erreichung von Gleichgewicht bedeutet. Markstein für die Zukunft.

Was den Stil angeht, es ist der Plural, es sind Stile, wie immer bei ihm, ein Nebeneinander von Möglichkeiten. Ich setze dies an zweite Stelle, weil hier die Ausgeglichenheit noch Problem bleibt. Das exotisch Flammende,

mystisch Harmonische, unendlich Zarte für die Welt der Kaiserin, das volksmäßig Breite und Liedhafte für den Färber, das malerisch Aufgezauberte für die sinnlichen Verlockungen, das Gesangsvereinliche für den Wächterchor, die alte romantische Melodie für die große Kaisersoloszene — das sind nur die Extreme. Dazwischen lagern sich die buntesten Mischungen, monoton klagendes Falkenmotiv, lustige Färberterzen, dralles Buffoensemble schmausender Menge, Solocello des Kaisers, Solovioline der Kaiserin, zynische Verspottungen in ironischen Triolen der Färberin, feierlichste Blechmusik am Felsentor, Verführungswalzendes, ein gesangsfrohes altes Opernduett der zerstörten Färberehe, ja, ja, und Wasserkoloraturen mit Melodram, ungeheure breite, modernste dramatische Rhythmen, Chöre in herrlichster alter Kontrapunktik — alles, alles ist zu Ton gekommen, je nach dem, eine Galerie sämtlicher Stilmöglichkeiten, aufgebaut auf diesen Dimensionen des Textes, die vom Naturalismus zum Expressionismus reichten. Alles, was in Salome, Elektra, Ariadne erprobt war, tritt noch einmal zu einer letzten Wirkung zusammen, in der nicht die Persönlichkeit den Stil bezwingt (Zauberflöte), sondern die Stile die Persönlichkeit. Zwischen der Kaisermelodie und den Färberinrhythmen liegt eine Welt. Straußens Welt, unsere Welt. Ein Märchen will die goldene Brücke schlagen.

Ich versuche die Art dieses Werks zu erklären. Höchste Anspannungen der Dichtung und Musik unserer Zeit liegen vor, in deren Kraft und Last, Zusammenschluß und Ausstrahlung wir uns gar sehr wiederfinden. Bei der lebendigen Aufführung habe ich dieses Lebensgefühl weit über alle Wertungen hinweg. Wir dürfen dieses Niveau nicht den Banausen ausliefern. Wir müssen ihnen sagen: bei aller Kritik von diesem und jenem, ich fühle den Puls der Schöpfung, bei ihm, wie heute bei keinem andern. Es sind Partien, die mir ferner bleiben, die mich nicht unmittelbar berühren, das Abstrakte, das Symbolische braucht einen Umweg durch den Verstand, durch eine intellektuelle Phantasie — aber seine Handschrift ist mir etwas Erregendes, etwas Verwandtes, in mein Leben und Fühlen fest Eingewebtes, das mich nicht losläßt. Noch immer zittere ich ihm zu. Hauch an Hauch. Wenn sich im ersten Akt um den Färber die breite Verlassenheit legt, wenn der gewaltige Atem des ungeheuren zweiten Aktschlusses kocht, wenn im dritten Akt die reiche und volle Ensemblemusik sich immer wundervoller schlingt, so erlebe ich Höhen ehrlichsten Glücks. Es sind nicht Glücksgefühle einer überraschenden Erfindung, sondern einer Meisterschaft der Kunst, die in solchen Momenten aus tiefsten Zwängen schafft, tiefer als alle Zufälle der Begabung und des Einfalls. Ich wäge nicht die Distanz der wechselnden Szenen, die Zwischenmusiken, jene Galerie der angewandten

Stile ab, ich bewundere Bau, Steigerung, künstlerische Weisheit und opfere diesmal gern eine Einzelheit um die andere. Sie mögen fallen oder steigen, ich fange ja erst an, mich damit zu beschäftigen. Beschäftigt euch! Es ist ein Werk.

Es ist ein Werk, überhäuft an Problemen, an Künsten, an Stilen, eine letzte Summe aller unserer Opernmöglichkeiten und -unmöglichkeiten, zum Überlaufen voll, daß noch etliche zehn andere abfallen könnten. Ersticken wir an diesen übergefüllten Schönheiten? Es wird einer kommen und er wird die große, neue, einfache Linie haben, und wir werden den Weg erkennen, die Prüfungen, durch die wir zu diesem Ende gehn mußten. Noch sind wir verstrickt in unsere Zeit, deren wahres und reichstes Bild hier sich bietet. Noch dürfen wir in der Wonne leben über solchen Glanz und solchen Klang und solch tönendes Märchen.

Märchen! Die unsozialistischeste aller Kunstgattungen wird noch in fernen Zeiten an dies Märchen erinnern, das Märchen der Oper, das wir erleben durften.

Altfranzösisches Opernkostüm. Paris, Opernarchiv: S. 8. — S. Th. Staden, Komponist der ältesten erhaltenen deutschen Oper. Stich von Sandrart nach Herr 1669: S. 21. — Abzug der italienischen Truppe 1697. Stich von Jacob nach Watteau: S. 29. — Hasses Dresdner Orchester nach Rousseau (Dictionnaire): S. 44. — Grundriß des Bayreuther Orchesters beim Parsifal: S. 45. — Kastrat Farinelli in Gala. Alte Federzeichnung: S. 52. — Kastrat Farinelli im Reisekleid. Alte Federzeichnung: S. 53. — Apotheose Farinellis. Stich von Wagner nach Amiconi: S. 55. — Burnacini, Dekoration zu Cestis Pomo d'oro. Wien 1667: S. 59. — Berain, Dekoration zu Collasses Tetis und Peleus. Paris 1669: S. 61. — Altfranzösisches Opernballettkostüm: ein Grieche. Paris, Opernarchiv: S. 64. — Moreau, La petite loge: S. 69. — Logeneintree in der Restaurationszeit: S. 75. — Repertoire des Theaters von Fontainebleau 8. Oktober—12. November 1765: S. 79. — Moreau, Sortie de l'opéra: S. 85. — Abreise des Direktors in der Provinz. Alte französische Lithographie: S. 89. — Leopold I. Stich von Kilian: S. 93. — Handschrift der Schröder-Devrient: S. 93. — Titel von Caccinis Euridice: S. 99. — Handschrift Monteverdis (Poppea): S. 101. — Lully. Stich von Roullet nach Mignard: S. 105. — Rameau. Alter Stich: S. 107. — Aufführung in Versailles 1745. Alter Stich: S. 109. — Faustina Hasse: S. 111. — Neapel 1745. Aufführung des „Sogno di Olympia", Text von Calsabigi, Musik von Giuseppe di Majo. Fünftes Blatt der „Narrazione delle solenne feste reale": S. 112. — Jomelli. Zeichnung von Ghezzi 1731: S. 115. — Englische Karikatur Händels: S. 121. — Metastasio. Stich von Succhi nach de Maitens: S. 125. — Sophie Arnould, in „Pyramus und Thisbe". Nach Carmontelle gez. von Lanté, gest. von Gatine: S. 128. — Piccini. Stich von Cathelin nach Robineau: S. 129. — Gluck. Lithographie nach Maurin: S. 135. — Glucks Handschrift: Erste Seite der Armide: S. 139. — Hogarth: Dritter Akt der Bettleroper, Miss Fenton als Polly. Der Herzog von Bolton und Gay unter den Zuschauern: S. 144. — Hogarth. Ticket zur Bettleroper: S. 147. — Eine Seite aus der Bettleroper. Druck von 1777: S. 148. — Hiller. Alter Stich: S. 151. — Mozart. Alte Lithographie nach dem verlorenen Bilde des Schwagers Lange: S. 154. — Konstanze Mozart. Alte Lithographie nach dem verlorenen Bilde des Schwagers Lange: S. 155. — Handschrift Mozarts: Figaros Hochzeit: S. 165. — Bassi, der erste Don Juan. Stich von Thoenert: S. 173. — Titelblatt der Don-Juan-Partitur. Zeichnung von Kinninger: S. 175. — Garcia als Don Juan. Pariser Lithographie: S. 176. — Roller. Dekoration zu Don Juan: S. 177. — Ein Briefanfang von Mozart: S. 181. — Herr und Frau Lange. Stich von Berger: S. 183. — Catarina Cavalieri: S. 185. — Handschrift Mozarts: Zauberflöte: S. 189. — Schinkel, Dekoration zur Zauberflöte: S. 191 — Unzelmann und Ambrosch als Lux und Adam, in Schenks Dorfbarbier: S. 192. — Zettel der Uraufführung der Zauberflöte: S. 193. — Die Persiani als Rosine. Lithographie von Lacauchie: S. 200. — Einladung der Milder: S. 207. — Cherubinis Handschrift: Wasserträger: S. 210. — Cherubini. Lithographie nach Vigneron 1832: S. 211. — Die Schröder-Devrient. Lithographie von Cramolini 1835: S. 213. — Anna Milder-Hauptmann. Lithographie von Leybold: S. 217. — Beethovens Handschrift: Leonore: S. 219. — Beethovens Maske 1812: S. 223. — Theaterplakat 1768: S. 233. — Rousseau. Stich von Jugouf: S. 237. — Grétry. Lithographie nach Lefèvre-Maurin: S. 239. — Elleviou als Jean de Paris. Lithographie Delpech: S. 240. — Pariser Sänger. Lithographie von Planta 1832: Lafont, Lablache, Donzelli, Nourrit, Chollet, Levasseur, Ponchard, Bordogne: S. 243. — Boieldieu. Lithographie von Grevedon nach Riesener 1825: S. 247. — Hérold. Lithographie von Dupré: S. 249. — Fra Diavolo, zweiter Akt. Alte Lithographie: S. 250. — Auber. Lithographie von Planta 1832: S. 251. — Adam. Lithographie von Bry: S. 253. — Flotow. Lithographie von Kriehuber 1847: S. 255. — Karl Walser: Figurinen zum zweiten Akt „Hoffmanns Erzählungen": S. 256. — Die beiden Schwestern Grisi. Lithographie von Deveria 1833: S. 259. — Offenbach: S. 263. — Offenbachs Handschrift: Fortunios Lied: S. 265. — Karikatur: Offenbach und die Direktoren: S. 267. — Traviès: Pantheon Musical 1843. Meyerbeer (im Käfig Prophet und Afrikanerin). Halevy (schnupft bei ihm).

Niedermeyer, Labarre, Carafa, Boieldieu. Berlioz (Reiseeindrücke). Grisar. Adam (als Postillon). Donizetti (Dampffabrik). Auber (im schwarzen Domino auf ehernem Pferd). Clapisson, Montfort, Thomas, Spontini (unzufrieden), Rossini (in seliger Ruhe): S. 271. — Spontini, nach der Natur gezeichnet von W. Ternik 1830. Lithographie Lemercier: S. 275. — Rossini. Lithographie Lemercier: S. 279. — Die Pasta. Lithographie von Kriehuber 1829: S. 283. — Die Malibran als Desdemona. Stich von Turnez nach Decaisne: S. 285. — Meyerbeer. Lithographie von Fr. Hecht: S. 289. — Pauline Garcia. Lithographie von Claus: S. 291. — Zettel der Uraufführung der Hugenotten: S. 294. — Dekoration des fünften Aktes Hugenotten, erste Szene. Paris, Opernbibliothek: S. 295. — Jenny Lind. Lithographie: S. 301. — Die Stoltz als Desdemona. Lithographie von Lacauchie: S. 304. — Berlioz' Handschrift: Cellini: S. 307. — Berlioz: Dedikation der Trojaner an seinen Sohn: S. 308. — Karikatur auf die Trojaner: S. 309. — Das Haus Webers. Nach der Natur gezeichnet von Brandt: S. 313. — Die Sontag. Lithographie nach Winterhalter: S. 314. — Weber. Zeichnung von Hensel 1822: S. 317. — Webers Handschrift: Freischütz: S. 319. — Marschner. Nach dem Leben gezeichnet und lithographiert von Fricke: S. 329. — Lortzing. Lithographie von Prinzhofer 1846: S. 333. — Lortzings Handschrift: Zar und Zimmermann: S. 335. — Zettel der Uraufführung von Zar und Zimmermann: S. 337. — Nicolai. Lithographie von Kriehuber 1842: S. 342. — Nicolais Handschrift: Lustige Weiber: S. 343. — Gounod: S. 347. — Bizet. Radierung von Burney: S. 353. — Smetana. Zeichnung von Max Svabinsky: S. 358. — Smetanas Handschrift: Verkaufte Braut: S. 359. — Glinka. Nach Repin: S. 365. — Glinka. Leben für den Zaren. Titelblatt: S. 366. — Glinka. Ruslan und Ludmilla. Titelblatt: S. 367. — Mussorgski. Nach Repin: S. 372. — Fedorowsky: Bojar und Schreiber, Figurinen zu Mussorgskis Khovanchtchina: S. 373. — Rimsky-Korssakow. Nach Serow: S. 377. — Tschaikowski: S. 379. — Bellini. Alte Lithographie: S. 384. — Donizetti. Lithographie von Kriehuber: S. 386. — Verdis Geburtshaus: S. 388. — Verdi: S. 389. — Handschrift Verdis: Rigoletto: S. 394. — Das Rigolettoquartett. Alte Zeichnung: S. 395. — Handschrift Verdis: Traviata: S. 399. — Verdi. Porträt von Boldini: S. 405. — Verdi an der Gartentür: S. 409. — Der Steckbrief: S. 424. — Wagner. Lithographie von Brandt 1843: S. 427. — Zettel der Uraufführung desTannhäuser: S. 431. — Roller: Lohengrin: S. 433. — Wagners Handschrift von Siegfrieds Tod mit dem ersten Notenentwurf: S. 435. — Lenbach: Wagner: S. 439. — Erklärung des Tristan. Von Wagner für Mathilde Wesendonck geschrieben: S. 443. — Zettel der Uraufführung der Meistersinger: S. 445. — Menzel: Wagner auf der Probe in Bayreuth: S. 451. — Zettel der Uraufführung des Tristan: S. 457. — Wagners Handschrift: Meistersinger: S. 459. — Die letzte Bitte in Bayreuth: S. 467. — Tristan, von Wagner für Mathilde Wesendonck geschrieben: S. 471. — Frau Wesendonck. Nach Dorn: S. 473. — Der Grundsteinspruch für Bayreuth: S. 477. — Cornelius' Handschrift: Barbier von Bagdad: S. 488. — Puccini: S. 493. — Puccinis Handschrift: Boheme: S. 495. — Desbussy. Porträt von Blanche: S. 503. — Roller. Rosenkavalier erster Akt: S. 512. — Thoma: Zeichnung zum Titel von Hänsel und Gretel: S. 520. — Humperdinck: S. 521. — Hogarth: das Lever aus der Marriage a la Mode, als Anregung für die Szene Rosenkavalier erster Akt: S. 528. — Tilemann, Personenverzeichnis zu Blechs Versiegelt: S. 529. — Richard Strauß. Radierung von Farago: S. 535. — Handschrift von Strauß: Erste Seite der Salomepartitur: S. 537. — Zettel der Uraufführung des Rosenkavalier: S. 541. — Stern: die Dryade aus Ariadne auf Naxos: S. 544. — Caruso: Oskar Bie: S. 548.

Für das Material der Bilder bin ich zu besonderem Danke verpflichtet der Berliner Musikbibliothek, der Lipperheide-Sammlung im Kunstgewerbemuseum, dem Märkischen Museum, dem Verlag Friedrich Bruckmann-München, A.-G. (für die Wagnerbilder), dem Museum Carolino Augusteum in Salzburg, dem Verlag Adolph Fürstner (für die Straußbilder), dem Verlag Fritz Gurlitt (für die Faragosche Radierung von Richard Strauß), dem Verlag Bruno Cassirer (für die Reproduktion der Walserschen Figuren zu „Hoffmanns Erzählungen" aus „Das Theater" von Karl Walser), dem Verlag Schuster & Loeffler für einige Reproduktionen aus dem Musikatlas von Canth.

Sachregister

(von E. Glawe)

A basso porto (Spinelli) 490. — Abbatini 90, 144. — Abencerragen (Cherubini) 211. — Abert 11, 114. — Abreise (d'Albert) 506, 518. — Abu Hassan (Weber) 314. — „Acis und Galathee" 145. — Adam 37, 232, 237, 238, 239, 240, 242, 243f., 246, **251**ff., 254, 258, 260, 266, 271. — Adam de la Hale 232. — „Adam und Eva" 27. — Addison 84, 85. — Adolf von Nassau (Marschner) 328. — Afflisio 153. — Afrikanerin (Meyerbeer) 297, **302**f., 304. — Agazzari 90. — Agnes von Hohenstaufen (Spontini) 276. — Agricola 24. — Aida (Verdi) 110, 390, 392, 403, **408**ff., 413, 419, 500, 522. — Akkompagnato 22, 92, 107, 110f., 114, 413. — Akkordausdruck 21. — D'Albert 504, 506, 517f., 549f. — Alceste (Gluck) 117, 118, 120, 124f., 129, 133ff., 157; (Guglielmi) 136, (Lully) 106; (Schweitzer) 130. — Alcidor (Spontini) 276. — Alcina (Händel) 113. — Alcyone (Marais) 76, 205. — D'Alembert 18, 123, 126. — Alexis 491. — Alfieri 116. — Algarotti, Graf 86. — Alibaba (Cherubini) 211. — Ali Pascha (Lortzing) 340. — Allard 75. — Alpenkönig und Menschenfeind (Blech) 549. — Alzira (Verdi) 389. — Ambassadrice (Auber) 242. — Ambros 11, 50, 59, 84, 547. — L'Amfiparnasso (Vecchi) 15f. — Amphitheater 67. — Anacreon (Cherubini) 211. — Andreas Hofer (Lortzing) 340. — André Chénier (Giordano) 491, 502. — Anfossi 154, 186, 200. — Anna Amalia, Großherzogin von Weimar 152. — Anna Bolena (Donizetti) 385. — Annette et Lubin (Voisenan) 151. — Antigone (Mendelssohn) 340; (Traetta) 113. — Antiope (Pallavacino) 23. — Apel 315. — Appia 61. — Appiani 63. — Applaus s. Erfolg. — Arco, Graf 164. — Arcos Graf 80. — Ariadne (Monteverdi) 20, 21. — Ariadne auf Naxos (Strauß) 544ff.; 556f. — Ariane et Barbe-Bleue (Dukas) 547. — Arianna (Monteverdi) 91. — Arie 22ff., 102; (Beethoven) 221ff.; (Cherubini) 213; (Cimarosa) 202f.; (Dittersdorf) 196; (Gluck) 134, 141, 142; (Lortzing) 341; (Metastasio) 186; (Mozart) 153, 155, 158, 161f., 167f., 171, 173, 176, 177f., 184, 190; (Opéra comique) 235; (Schubert) 198; (Schweitzer) 149; (Verdi) 398, 413; (Weber) 317. — D'Arienzo 144. — Ariodant (Mehul) 241. — Aristophanes 100. — Arlechino (Busoni) 551. — Arlesienne (Bizet) 351, 352. — Armagnac, Graf 79. — Armer Heinrich (Pfitzner) 526f. — Armida (Gluck) 31, 113, 117, 118, 125, 138ff.; (Lully) 106f.; (Poussin) 142; (Rossini) 282. — Arnaud 126. — Arnould, Sophie 81, **122**ff. — Aroldo (Verdi) 390. — L'Arronge, Adolf 334. — Artaserse (Jomelli) 111. — Artot 298. — Arzt wider Willen (Gounod) 346f. — Ascanio (Mozart) 158. — Aschenbrödel (Isouard) 244, 247, 260, 261; (Rossini) 282. — Äschylos 100. — Askolds Grab (Werstowski) 363. — Astyanax (Bononcini) 81; (Kreutzer) 47. — Attila (Verdi) 389, 391, 392. — Atys (Lully) 106. — Auber 31, 55, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 247, **248**ff., 253, 254, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 266, 268, **277**f., 295, 314, 342, 351, 354, 390, 406, 407, 423. — D'Aubigny 79. — Aufführung 9f., 50ff., 72ff., 297; (Beethoven) 216, 217, 218; (Berlioz) 309; (Cavalli) 30; (Lully) 75; (Mozart) 74, 174; (Opéra comique) 234; (Paer) 68; (Strauß) 545; (Weber) 318. — August 77. — August III. 63. — Ausdruck 19ff., 39; (Berlioz) 311; (Cavalli) 91, 104; (Gluck) 21; (Händel) 113; (Monteverdi) 20; (Verdi) 21; (Wagner) 21f. — Ausstattung 58f., 63, 90, 199, 274, 276. — Austin (Marschner) 328. — Autoren 40, **41**ff. — D'Auvergne 231. — Axur (Salieri) 173.

Bäbu (Marschner) 328. — Bach, Johann Christian 74. — Bach, Johann Sebastian 41, 56, 113, 141, 209. — Bacon 163. — Bajazzi (Leoncavallo) 37, 491. — Ballade-opera s. Bettleroper. — Ballette 20, 61, 88, 106, 114; (Delibes) 243; (Erkel) 356; (Hérold) 247; (Monteverdi) 20; (Mozart) 170; (Verdi) 402. — Banditen (Offenbach) 265. — Bank Ban (Erkel) 356f. — Barbaja 56, 64, 78, 281, 297, 321. — Barberinioper 90f. — Barbier 182, 307. — Barbier von Bagdad (Cornelius) 486ff. — Barbier von Sevilla (Paesiello) 203; (Rossini) 53, 201, 203, 280, 282, 387, 488. — Barden (Lesueur) 272. — Bardi 20, 89. — Barezzi 388. — Baroni, Leonora 78. — „Barras" 240. — Bartsch 528. — Baßklarinette (bei Mozart) 161; (Verdi) 409; (Wagner) 455. — Baßposaune 299. — Bastardella 153. — Bastien und Bastienne (Mozart) 152, 153, 207. — Batka 528, 530. — Baum der Diana (Martin) 201. — „Bayard à Mezières" 240. — Bayreuth 57, 65, 67, 424, 426,

431, 456, 485, 527. — Bearbeitungen 35, 54, 74f.; (bei Auber) 251; (Beethoven) 54, 216ff., 226ff.; (Berlioz) 308; (Cavalli) 35; (Cornelius) 487, 488; (Donizetti) 387; (Gluck) 35, 74, 132, 133, 134, 136, 141; (Hérold) 242; (Hiller) 152; (Hoffmann) 336; (Lully) 75f.; (Marais) 76; (Mehul) 74, 214; (Meyerbeer) 74; (Mozart) 54, 74, 181f., 299; (Verdi) 74, 403; (Wagner) 35, 431, 452; (Weber) 55, 74, 314f., 325. — Beatrice und Benedikt (Berlioz) 308, 310. — Beauchamps 75. — Beaujoyeux 106, 108. — Beaumarchais 54, 123, 151, 163, 166, 167, 169, 170, 171, 203, 204. — Beethoven 30, 113, 134, **206**ff., **215**ff., 286, 306, 308, 320, 321, 351, 470, 518, 531. — „Befreites Jerusalem" 23. — Beggar opera s. Bettleroper. — Beiden Foscari (Verdi) 389, 392. — Beiden Geizigen s. Deux avares. — Beifall s. Claque. — Belagerung von Korinth (Rossini) 299. — Belanger 123. — Bel canto 91. — Belle ciarli e fatti tristi (Mayr) 47. — Bellini 248, 328, **383**ff., 385, 391, 393. — Belmont und Konstanze s. Entführung aus dem Serail. — Benda 37, 194. — Benucci 163. — Benvenuto Cellini (Berlioz) 307, 309, 311. — Berggeist (Spohr) 327. — Bergknappen (Umlauff) 159. — Berlin 34, 65, 72, 81, 181, 188, 210, 218, 274, 297, 299, 321, 342. — Berlioz 48, 77, 84, 132, 134f., 237, 272, 299, 304, **306**ff., 320, 346, 363, 489, 506, 534. — Bertoldo in corte (Ciampi) 151. — Berton 241, 243. — Bertoni 122, 136. — Betrogene Kadi (Gluck) 116. — Bettleroper 66, **147**f., 150, 187. — Bezähmung der Widerspenstigen (Goetz) 486. — Bianchi, Francesco 50. — Bierbaum 387, 527. — Billet de loterie (Isouard) 247. — Biographisches 40f., 53f., 78ff., 92, 122ff., 148, 186f., 202, 243f., 298; (Adam) 239, 240, 242, 243f., 251; (d'Albert) 504, 518; (Auber) 238, 240; (Beethoven) 206; (Bellini) 384; (Bizet) 351; (Cherubini) 209f.; (Cimarosa) 202; (Donizetti) 385; (Flotow) 242; (Gluck) 122, 124f., 186; (Gounod) 346; (Grétry) 236, 240f., 242f.; (Händel) 66, 80, 81; (Hérold) 242; (Isouard) 236, 241; (Kaiser) 81; (Lortzing) 82, 332ff.; (Lully) 92, 118; (Mehul) 73; (Meyerbeer) 288ff., 304; (Monsigny) 241; (Mozart) 152ff., 157, 164ff., 172, 181, 188; (Offenbach) 262f.; (Rameau) 236; (Rossini) 279ff.; 281; (Rousseau) 236, 238; (Spontini) 34, 271ff., 275f.; (Verdi) 387ff., 392; (Wagner) 421ff.; (Weber) 312f. — Bittner 547. — Bizet 268, 346, **351**ff., 369, 408, 423, 509, 510. — Blaubart (Offenbach) 235, 265. — Blaubart (Reznicek) 551. — Blech, Leo 456, 497, 530f., 549. — Blitz (Halévy) 242, 260, 305. — Blondy 75. — Blum 337. — Boheme (Leoncavallo) 42, 491; (Puccini) 42, 57, 491, 492, 493, **494**, 495, 502. — Boieldieu 55, 73, 77, 236, 237, **238**f., 240, 241, 242, 244, 245, 247, 254, 258, 261, 266, 314, 362. — Boileau 127. — Boito 403, 413, 416, 489f. — Bolton, Herzog von 148. — Boniowski (Boieldieu) 241. — Bononcini 35, 55, 81, 112. — Bon soir, Monsieur Pantalon (Grisar) 258. — Bontempi 18, 41. — Bordoni, Faustina 63, 80. — Boris Godunow (Mussorgski) 371, 372, 403. — Borodin 374f., 376. — Boschetto-Boschetti 59. — Bouilly 214, 215, 241. — Bourgeois gentilhomme (Molière) 544. — Brahms 31, 209, 518, 526. — Branchu 136, 272, 277. — Brandt-Buys 549. — Brasilianer (Offenbach) 234. — Braun 217. — Brautwahl (Busoni) 511ff. — Bretzner 160. — Breuning 216, 218. — Briseis (Chabrier) 500. — Brock 150. — Bronsart 252. — De Brosses 307. — Bruckner 521. — Brühl 274f., 315. — Bruneau 500. — Bruni 241. — Brutus (Herder) 127. — Buffooper 19, **27**ff., 71, 90, 91, 92, 110, 116, **143**f 194. — Bühnenmusik 44. — Bülow 363, 424, 524. — Bulthaupt 174. — Bulwer 429. — Buona figliuola (Piccini) 19, 92, 146, 155. — Buonani 113. — Burbero di buon core (Martin) 172. — Bürger als Edelmann (Hofmannsthal) 556. — Burney 34, 47, 51, 53, 77, 80. — Burnacini 60. — Busoni 485, 504, 511ff., 551. — Byron 175, 360.

Caccini 38, 55, 88, 89, 102, 119, 142. — Caccini, Francesca 90. — „Cadmus" 79. — Cafaro 114. — Caffarelli 80. — Caldara 35. — Calderon 144. — Calmus 150. — Calsabigi 42, 116f., 130, 133, 136, 288. — Camargo 75. — Cambert 42, 92. — Camerata 89. — Camilla (Paer) 68, 202. — Cammarano 393, 397. — Campra 42, 75, 318. — Capua, Rinaldo da 92. — Carafa 241, 271. — Caramo (Lortzing) 334. — Carissimi 106. — Carmen (Bizet) 35, 56, 57, 351, **352**ff., 375, 509, 510. — Carré 181. — Caruso 64, 383, 386, 403, 494, 549. — Casanova 151, 153, 203; (Lortzing) 334, 338, 339, 341. — Casper 234. — Castelli 197. — Castor und Pollux (Rameau) 44, 55, 107, 116. — Catalani, Alfredo 490. — Catalani, Angelica 297, 298. — Catel 236, 241. — Catena d'Adone (Mazzocchi) 90. — Cavaliere errante (Traetta) 200, 201. — Cavalieri, Emilio del 88, 89, 90. —

Cavalieri (Sängerin) 164, 173. — Cavalleria rusticana (Mascagni) 34, 35, 37, 248, **490**f. — Cavalli 20, 28, 30, 35, 39, 44, 51, 64, 91, 104, 144. — Cavos 362. — Cecchisten 81. — Célince (d'Herbain) 47. — Cellarius 232. — Cesti 30, 35, 59, 60, 64, 91, 144, 145. — Chabrier 500. — Chalet (Adam) 251f., 255. — Chamberlain 435. — Champéron 92. — Charpentier 500ff., 541. — Chateaubrun 127. — Chefs d'oeuvre classiques de l'opéra français 108, 548. — Chenard 244. — Cherubini 37, 55, 206, **209**ff., 214, 216, 237, 238, 241, 251, 305, 309, 324. — Che soffre, speri (Mazzocchi u. Marazzoli) 90, 143. — Chimay, Fürst 238. — Chezy, Helmine von 321. — Chollet 243, 244. — Chopin 232, 355, 362, 364, 518. — Chor 16, 18, 88, 102, 103, 114; (Berlioz) 308; (Bontempi) 18; (Caccini) 102; (Gagliano) 102; (Glinka) 364; (Gluck) 133, 138f., 142; (Lortzing) 340f.; (Lully) 106; (Mozart) 158, 161, 193; (Wagner) 17; (Weber) 324f. — Ciampi 151. — Cid (Cornelius) 487. — Cimarosa 91, 164, 170, 186, **202**f., 271, 280, 362. — Cirillo 144f. — Clairon 40. — Clapisson 271, 351. — Claque 77f. — Clavecin 45. — Clemens IX. s. Rospigliosi. — Clemens XII. 51. — Clemenza di Tito (Mozart) 185f. — Cleopatra (Mattheson) 81. — Clotilde 77. — Coffey 150. — Colbrand 281. — Combattimento di Tancredi e Chlorinda (Monteverdi) 20. — Comte d' Ory (Rossini) 281, 282. — Conradi 54. — Conti 35. — Corneille 233. — Cornelius 486 ff., 506. — Corregidor (Hugo Wolf) 489. — Corsar (Verdi) 389. — Corsi 89. — Cosa rara (Martin) 172, 179, 187, 201. — Così fan tutte (Mozart) 42, 181ff. — Costa 64, 299. — Costisten 81. — Costanza e fortezza (Fux) 149. — Cramer 548. — Crescentini 280. — Crociato in Egitto (Meyerbeer) 290. — Cruvelli, Sophie 297. — Cui 370, 371. — Cuzzoni 80f. — Czerny 216f.

Dafne (Gagliano) 58, 90, 102; (Peri) 89; (Schütz) 42, 149. — Dakapoarie 23, 24, 103. — Dalayrac 31, 241, 261, 280. Dalibor (Smetana) 357. — Dal mal il bene (Marazzoli und Abbatini) 90, 144. — Dame Kobold (Weingartner) 549. — Dame voilée (Mengozzi) 241. — Damnation de Faust (Berlioz) 309. — Damoreau-Cinti 277. — Dardanus (Rameau) 107. — Dargomyschski 370f., 372, 373. — Das Spielwerk und die Prinzessin (Schreker) 551. — Dauchet 42. — Daudet 352. — Dauvergne 121. — David, Félicien 346. — David (Sänger) 280. — Debussy 17, 36, 49, 370, 485, **503**f., 515f., 535, 547. — Dehn 363. — Deiters 156. — Deklamation 20, **36**ff., 108, 110, 111, 200; (Beethoven) 221; (Caccini) 38, 119; (Gluck) 39, 40, 119, 142; (Grétry) 41; (Lully) 106; (Mussorgski) 373; (Rameau) 108, 110; (Strauß) 41; (Wagner) 41, 449ff. — Dekoration 58ff., 63f., 106; (Caccini) 90; (Cesti) 59f.; (Lully) 106; (Mozart) 61f., 177, 188, 191; (Perrin) 39, 92; (Puccini) 497; (Spontini) 274; (Winter) 199. — Delibes 243. — Délire (Berton) 241. — Delius 504, 515ff. — Dellinger 521. — Del Prato 157. — Demogorgone (Righini) 163. — Demoiselles de St. Cyr (Dumas) 520f. — Demophon (Cherubini) 210. — Denkmäler der Tonkunst 149, 548. — Dent 11, 19. — „Denys le tyran" 240. — Der Schatzgräber (Schreker) 551f. — Deserteur (Monsigny) 231f. — Le Désert (David) 346. — Destinn 494ff., 520. — Deutsche Oper 34ff., 38, 39, **42**, 43, 44, 49, 51ff., 54, 61, 70, 93, 111, 147, **149**ff., 159, 163, 194f. — Deux avares (Grétry) 245, 254, 257, 261. — Deux aveugles de Tolède (Mehul) 214. — Deux Journées s. Wasserträger. — Deux nuits (Boieldieu) 242, 246, 255, 266. — Devil to pay (Gay und Coffey) 150. — Devin de Village (Diderot) 86; (Rousseau) 76, 86, 152, 231, 233, 245. — Devrient, Eduard 330. — Diable à quatre (Hiller) 150. — Dialogoper 37f., 210, 231, 256. — Djamileh (Bizet) 351f. — Diderot 26, 86, 123, 480. — Dido (Cavalli) 20; (Fux) 113; (Jomelli) 113; (Piccini) 113, 115; (Traetta) 113. — Diebische Elster (Rossini) 280, 282. — Die Heilige (Gurlitt) 551. — Dinorah (Meyerbeer) 303f. — Dirigieren 56f.; (Spontini) 276. — Disgrazie d'amore (Cesti) 144. — Dissoluto punito o il Don Giovanni (Da Ponte) 174. — Dittersdorf 42, 172, 194ff., 338. — Doktor und Apotheker (Dittersdorf) 194f. — Don Carlos (Verdi) 390, 403f. — Doni 50. — Donizetti 56, 205, 271, 356, 383, **385**ff., 391, 402, 406. — Don Juan (Fabrizi, Gardi, Gazzaniga) 174; (Gluck) 30; (Grabbe) 334; (Mozart) 42, 44, 74, 172ff., 201, 206, 266, 273, 276, 299; (Righini) 174. — Donna del Lago (Rossini) 282. — Donna Diana (Reznicek) 528. — Donne cambiate (Paer) 202. — Donne curiose s. Neugierige Frauen. — Don Pasquale (Donizetti) 383, 385, 386, **387**. — Don Quixote (Kienzl) 529; (Strauß) 543. — Donzelli 243. — Dorat 123. — Dorfbarbier (Hiller) 152; (Schenk) 196. — Dorfsängerinnen

(Fioravanti) 201. — Doriclea (Cavalli) 144. — Dorn, Heinrich 334. — Dostojewski 362. — Dovsky 550 — Drei Pintos (Weber) 313, 314. — Dresden 181. — Duc d'Olonne (Auber) 257. — Duclos 123. — Due Foscari s. Beiden Foscari. — Duette 17, 18, 256f.; (Beethoven) 221, 223, 226f.; (Dittersdorf) 195; (Cherubini) 211f.; (Mozart) 155, 162, 167, 173, 177, 186, 190f.; (Pergolesi) 17; (Piccini) 146; (Rousseau) 17; (Schubert) 197; (Stradella) 200; (Wagner) 17. — Dugazon 71. — Dukas 547. — Dumas 389, 399, 492, 520f., 524. — Dumenil 79. — Dumoulin 76. — Duni 35, 92, 231. — Duprez 297. — Durazzo 114, 116. — Dvorak 360.

Eberscht, Juda 262. — Ehernes Pferd (Auber) 234, 251, 255. — (Eichendorff) 553. — Eiserner Heiland (Oberleithner) 549. — Eitner 15, 548. — Elektra (Grétry) 31; (Spontini) 273; (Strauß) 25, 31, 48, 64, **542**ff., 558f. — Elisa (Cherubini) 210, 211, 212, 214; (Fux) 72. — Elisabeth (Rossini) 281, 282. — Elleviou 244, 271. — Engels 174. — Englische Oper 147f. — Ensemble 15, 17f., 144; (Beethoven) 222, 226; (Cherubini) 212f.; (Dittersdorf) 195; (Flotow) 258; (Glinka) 364f.; (Gluck) 142; (Lortzing) 339, 340; (Marschner) 330; (Mehul) 214; (Mozart) 155, 158, 161, 168f., 170, 176, 178f., 184, 186, 190, 193; (Opéra comique) 257; (Schubert) 197f.; (Verdi) 396, 402, 407, 410f., 414, 416; (Wagner) 17, 475. — Ensemblerezitative 18. — Entführung aus dem Serail (Mozart) 159ff., 163. — Enzyklopädisten 17, 18, 33, 126, 231. — Erfolg 73ff., 77ff.; (Adam) 252; (d'Albert) 517; (Auber) 249; (Beethoven) 207, 216, 217, 218; (Berlioz) 308; (Bizet) 351; (Boieldieu) 77, 246, 248; (Cherubini) 210; (Cimarosa) 202; (Donizetti) 387; (Fioravanti) 201; (Gounod) 346; (Hasse) 113; (Hérold) 248; (Leoncavallo) 491; (Meyerbeer) 293; (Mozart) 154, 172ff., 188; (Paesiello) 203; (Piccini) 146; (Rossini) 203, 282; (Rousseau) 76; (Sacchini) 76; (Sarti) 163; (Spontini) 272; (Verdi) 389. — Erinnerungen an Auber (Wagner) 31. — Erkel 356. — Erminia (Rossi) 90. — Ernani (Verdi) 389, 391, 392, 393. — Ernelinde (Philidor) 108f. — Eroika (Beethoven) 207f. — Esterhazy, Fürst 194. — Eugen Onegin (Tschaikowski) 378, 379, 380, 381. — Eumelio (Agazzari) 90. — Eumene (Jomelli) 63. — Eunike 319. — Euridice (Caccini) 38, 89, 102, 142; (Peri) 47, 51, 89, 102, 142. — Euripides 100, 133, 137, 140. — Euryanthe (Weber) 30, 211, 313, 315, 320, **321**ff., 330. — Evangelimann (Kienzl) 529. — Evénements imprévus (Grétry) 71. — Ewers 550. — Ewiger Jude (Halevy) 306.

Fabrizi 174. — Fagott 47, 168. — Falkners Braut (Marschner) 328. — Fall, Leo 528. — Fall Arkonas (Smetana) 361. — Falstaff (Verdi) 42, 342f., 388, 390, 413, **415**ff., 420, 505f., 550. — Faniska (Cherubini) 210, 212. — Farinelli 66, 80. — Farrar 496. — Faule Hans (Ritter) 488. — Faust (Beethoven) 207; (Berlioz) 489; (Gounod) 347, 348f.; (Grabbe) 334; (Spohr) 326. — Favart 116, 150, 151, 232, 238. — Favart, Frau 151, 152, 232. — Favola pastorale 88f. — Favoritin (Donizetti) 385. — Fedora (Giordano) 28, 491, 508. — Feen (Wagner) 429. — Feensee (Auber) 248f., 260. — Fée Urgèle (Favart) 150. — Feldlager in Schlesien (Meyerbeer) 297. — Fenton 148. — Feo 56, 110. — Ferdinand Cortez (Spontini) 273, 274, 276. — Ferner Klang (Schreker) 551f. — Ferrarese 171, 182f. — Ferrari 70. — Ferri 80. — Feste d'Apollo (Gluck) 138. — Fêtes de l'été (Monteclair) 47. — Fêtes vénitiennes (Campra) 75. — Fetonte (Jomelli) 114. — Feuersnot (Strauß) 532, 543. — Fiancée (Auber) 250. — Fibich 360. — Fidèle berger (Adam) 253. — Fidelio (Beethoven) 30, 54, 93, **206**ff., 209, 212, 214, **215**ff.; (Gaveaux, Paer) 30. — Figaro (Beaumarchais) 151. — Figaros Hochzeit (Mozart) 18, 42, 54, 62, 71, 144, 156, 163ff., 172, 173, 176, 179, 200, 204, 205, 206, 266, 299. — Finale 18f.; (Abbatini) 144; (Auber) 250, 278f.; (Beethoven) 224, 227; (Dittersdorf) 195; (Logroscino) 19, 145; (Lortzing) 339; (Mozart) 155, 169, 171, 178f., 180, 184f., 193; (Müller) 196; (Piccini) 146; (Rossini) 284f.; (Schubert) 198; (Verdi) 403, 412; (Wagner) 463. — Finanzielles 63ff., 66ff., 78; (Gluck) 118; (Hasse) 63; (Rossini) 281; (Wagner) 424. — Fink 334. — Finta giardiniera (Anfossi) 154; (Mozart) 153, **154**f., 160. — Finta pazza (Sacrati) 145. — Finta semplice (Mozart) 153. — Fioravanti 170, 201. — Flaminio (Pergolesi) 145. — Flaubert 520, 533. — Flauto solo (d'Albert) 518. — Fledermaus (Strauß) 268. — Fliegender Holländer (Wagner) 30, 260, 306, 328, 423, 425, 427, 428, 429f., 432, 447, 448, 452, 454f., 462,

465, 468, 473. — Flora (Gagliano) 90. — Flora mirabilis (Samara) 490. — Florentiner Oper 11, 42, 48, 55, 90, 92, 102, 104, 143ff. — Florentinische Tragödie (Zemlinsky) 551. — Florimo 114. — Flöte 47; (bei Wagner) 460. — Flotow 81, 234, 242, 253f., 258. — Folie (Bouilly) 214. — Forkel 84. — Fortunios Lied (Offenbach) 262f. — Forza del destino (Verdi) 390, 403. — Fouqué 336. — Fra Diavolo (Auber) 249, 250, 257, 259, 260, 261. — Fra due litiganti (Sarti) 163, 179, 200. — Franck, César 110, 502. — Francoeur 55. — Frangipano 88. — Französische Oper 23, 32ff., 44, 70, 71f., 85f., 91, 92, 145, 147, 150, 229ff., 345, 498ff. — Frate innamorato (Pergolesi) 145. — Frau ohne Schatten (Strauß) 556f. — Freischütz (Weber) 56, 276, 313, 314, 315ff., 321, 323. — Friedrich der Große 56 68, 72, 86. — Friedrich Rotbart (Wagner) 428. — Friedrich Wilhelm III. 210, 274. — Fritzchen und Lieschen (Offenbach) 263. — Fürstenau 63. — Fürst Igor (Borodin) 374. — Fux 72, 113, 149.

Gabrieli 113. — Gagliano 55, 58, 90, 102, 111. — Galatea (Vittori) 91. — Galiani 122. — Galilei, Galileo 24. — Galilei, Vincenzo 20, 89, 93. — Galli 280. — Galuppi 35, 114. — Garat 55, 239. — Garcia 297f. — Garcia, Manuel 298. — Gardi 174. — Garrick 123. — Gärtnerin (Mozart) 549. — Gaudeamus (Humperdinck) 549. — Gaugin 516, 517. — Gautier 77, 230, 307. — Gautier, Marguerite 492. — Gaveaux 30, 215. — Gay 66, **147**, 150. — Gazzaniga 174. — „Geburt Christi" 27. — Geheimnis (Smetana) 358. — „Geloso in cimento" 200. — Genée, R. 164. — Generalbaß 16, 90, 102, 256. — Genoveva (Offenbach) 265; (Schumann) 344. — Gervinus, Victorie 113. — Gesangliches 16, 23, 36, 49, 50f., 132; (Auber) 249; (Beethoven) 221, 223; (Busoni) 514; (Cesti) 60; (Cherubini) 212f., (Cimarosa) 202f.; (Dittersdorf) 195f.; (Gay) 148; (Gluck) 51, 141; (Jomelli) 113; (Lully) 107; (Mehul) 215; (Mozart) 167ff., 171, 189f.; (Opéra comique) 232, 234; (Paer) 202; (Rossini) 204f., 283; (Scarlatti) 51; (Schubert) 198; (Verdi) 393f.; (Wagner) 449ff. — Gesellschaftliches 62ff., 66ff., 232. — Gewandhauskonzerte 150. — Gezeichnete (Schreker) 551. — Giasone (Cavalli) 20, 104. — Gioconda (Ponchielli) 490. — Giordano 490, 491f., 502, 506. — Giorno di Regno (Verdi) 389. — Giralda (Adam) 252, 258, 260. — Giselle (Adam) 37, 251, 252. — Glinka 363ff. — Glöckchen des Eremiten (Maillart) 235, 243, 255, 261. — Glocken 255; (bei Verdi) 418. — Gluck 11, 21, 30, 31, 32, 35, 39, 40, 42, 44, 45, 47, 49, 51, 55, 56, 60, 64, 68, 71, 74, 76, 81, 84, 86, 87, 92, 93, **97**ff., **115**ff., 151, 156, 157, 158, 160, 172, 186, 194, 199, 210, 272, 276, 286, 287, 299, 306, 307, 310, 322, 336, 423, 479, 547. — Gogol 371, 375, 378. — Goldener Topf (Hoffmann) 336. — Goldmark 527. — Goldoni 181, 231, 507, 508f. — Goldschmidt, Hugo 11, 47, 143, 548. — Goncourt 81, 122, 123. — Gossec 133. — Goethe 37, 40, 41, 47, 86, 100, 127, 128, 130, 140, 160, 164, 194, 199, 250, 252, 293, 348, 350, 478, 489, 498f., 523, 557. — Götterdämmerung (Wagner) 426, 433f., 441, 453, 477. — Gottsched 83. — Gott und die Bajadere (Auber) 250f. — Goetz 486. — Gounod 346ff., 350, 354, 381, 489. — Governatore (Logroscino) 19. — Gozzi 429. — Grabbe 175, 334. — Graener 549. — Grassi 164. — Graumann 298. — Graun 68, 72. — Gregor 57, 61. — Grétry 31, 40, 41, 47, 49, 53, 55, 56, 67, 71, 86, 92, 151, 232, 236, 240, 241, 242, 245, 252, 254, 261, 381. — Grillparzer 207, 547. — Grimm 17, 27, 85, 126, 156, 232. — Grisar 242, 258. — Griselda (Paer) 92. — Grisi 64, 259, 297, 384. — Großadmiral (Lortzing) 334. — Großherzogin von Gerolstein (Offenbach) 240, 265. — Grotta di Trofonio (Salieri) 163. — Grun 526f. — Guadagni 51. — Guglielmi 74, 136, 200. — Guillard 141. — Guingené 126. — Günther von Schwarzburg (Holzbauer) 149. — Guntram (Strauß) 532f. — Gurlitt 551. — Gustav III. (Auber) 248. — Guttierez, Antonio Garcia 389. — Gwendoline (Chabrier) 500. — Gye 65.

Haideschacht (Holstein) 344. — Halevy 242, 260, 305ff., 330, 351, 352. — Halka (Moniuszko) 361. — Hamlet (Thomas) 350, 351. — Händel 35, 55, 56, 66, 80, 81, 92, 110, 111ff., 113, 116, 138, 426f. — Hanni weint und Hansi lacht (Offenbach) 263. — Hänsel und Gretel (Humperdinck) 45, 519, 525, 526, 528. — Hans Heiling (Marschner) 30, 327, 330ff. — Hans Sachs (Lortzing) 334, 336, 338, 339. — Harfe 255; (bei Wagner) 457. — Harmonisches 14ff., 110; (Auber) 249; (Bizet) 351, 353f.; (Caccini) 102; (Gagliano) 102; (Gluck) 131f., 142; (Monteverdi) 21, 22, 103; (Mozart) 155, 161f., 168, 180, 183; (Rameau) 108; (Rossini) 283; (Schubert) 197; (Spontini) 273f.; (Verdi)

409f., 413, 418; (Wagner) 465, 470, 477. — Harsdörfer 23. — Hasse, Johann Adolf 41, 42, 44, 56, 63, 66, 84, 91, 112, 113, 149, 150, 156, 158, 200, 547. — Hasse, Max 487. — Häuslicher Krieg (Schubert) 197f. — Haute-contre 132. — Haydn 40, 186, 194, 238. — Hebbel 438, 527. — Hedy (Fibich) 360. — Heidegger 66. — Heimliche Ehe (Cimarosa) 202f. — Heine, Heinrich 78, 293, 297. — Heinrich IV. von Frankreich 89. — Heinrich IV. (Shakespeare) 416. — Heinrich VIII. (Saint-Saëns) 499. — Heinrich von Preußen 40. — Heinse, Wilhelm 21, 22, 34, 39, 51, 70, 113. — Heirat (Gogol) 371. — Heirat wider Willen (Humperdinck) 519ff. — Helvetius 123. — Hempel 295, 383. — Hénin, Prince de 124f. — „Henri IV." 240. — D'Herbain 47. — Herder 86, 127. — Herlossohn 334. — Hérold 55, 237, 238, 242, 245, 247f., 249, 251, 254, 256, 258, 268. — Hervé 268. — Herzog 520. — Hieronymus, Erzbischof von Salzburg 154, 157, 159. — Hieronymus Knicker (Dittersdorf) 195f. — Hildegard von Hohenthal (Heinse) 21, 51, 113f. — Hiller 34, 150ff., 160. — Himmel 194. — Hippolyte (Rameau) 107. — Historische Oper 199, **270**ff., 346. — Hochrezitativ 22. — Hodler 527. — Hoffmann, E. T. A. 74, 118, 174f., 274, 320, 336, 511ff., 514. — Hoffmanns Erzählungen (Offenbach) 268. — Hofkomponisten 64. — Hofmannsthal 25, 43, 535, 536, 539, 540, 541f., 544, 545ff., 556f. — Hofmeister 334. — Hofopern 68ff. — Hofpoeten 42, 64. — Hogarth 148. — Holstein 344. — Holzbauer 34, 149. — Holzbläser 47; (bei Beethoven) 222; (Mozart) 168, 172; (Wagner) 455. — Homer 100. — Honorare 42, 63f., 67, 297; (Beethoven) 217; (Cavos) 362; (Gluck) 64; (Hasse) 63; (Jomelli) 63; (Metastasio) 64; (Meyerbeer) 64; (Mozart) 164; (Rameau) 64; (Rossini) 64, 281; (Strauß) 64; (Verdi) 64. — Houdon 118. — Hugenotten (Meyerbeer) 51, 277, **293**ff., 299, 300, 305. — Hugo, Victor 393. — Humperdinck 37, 251, 485, 519ff., 524, 531f., 539, 549. — Frau Humperdinck 524. — Hunyady Laszlo (Erkel) 356.

Jacquin 164. — Jadlowker 383. — Jagd (Hiller) 152. — Jahn 156, 166, 174, 182, 217. — Jahrmarktsbühnen 231. — Janacek 551. — Jason (Cavalli) 28. — Jerusalem (Verdi) 389. — Jesus von Nazareth (Wagner) 428. — Idomeneo (Mozart) 157f., 186. — Jenufa (Janacek) 551. — Jery und Bätely (Bronsart, Goethe, Kaiser usw.) 252. — Jessonda (Spohr) 326f. — Jeu de Robin et Marion (Adam de la Hale) 232. — Jeune Henri (Mehul) 72. — L'incoronazione di Poppea (Monteverdi) 91, 548. — Indes galantes (Rameau) 107. — Indra (Flotow) 254. — d'Indy, Vincent 362, 502. — Ingwelde (Schillings) 527. — Innocenza giustificatan (Gluck) 42, 116. — Inszenierung s. Aufführung. — Intermedii et Concerti (Malvezzi) 88. — Intermezzo 61, 143. — Joconde (Isouard) 247. — Johanna d'Arc (Verdi) 389, 403. — Johann von Paris (Boieldieu) 244, 245f., 260. — Jolanthe (Tschaikowski) 379. — Jolie fille de Perth (Bizet) 351. — Jomelli 11, 22, 35, 63, 82, 91, 92, 111, 113, 114f., 156, 286. — Jongleur de Notre Dame (Massenet) 499. — Joseph II. 153, 159. — Joseph in Ägypten (Mehul) 27, 30, 74, 214f. — Josephine, Kaiserin 272. — de Jouy 272. — Iphigenie (Gluck) 74, 76, 117 118, 121, 122, 126, 129, 136; (Goethe) 100; (Majo) 113f.; (Piccini) 115. — Irato (Mehul) 73. — Isis (Lully) 107. — Isouard 236, 241f., 244, **247**, 254, 260. — Italienische Oper 18, 22, 32ff., 38, 39, 49, 51ff., 54, 61, 70, 88, 92, 93, 98, **102**ff., 110, 119, **143**ff., 147, 149, 200ff., 231, 345, 490. — Italienerin in Algier (Rossini) 282. — Jüdin (Halevy) **305**, 330. — Judith (Serow) 369. — Juif, errant s. Ewiger Jude. — Jullien 548. — Junge Siegfried (Wagner) 425. — Jungfrau von Orleans (Tschaikowski) 378.

Kain (d'Albert) 518. — Kaiser 485. — Kaisermarsch (Wagner) 424. — Kalbeck 174. — Kalif von Bagdad (Boieldieu) 241. — Kameliendame (Dumas) 389, 399, 492. — Kapellmeister (Paer) 201. — Karl VI. 72. — Karl August, Herzog 128, 129. — Kaspar der Fagottist (Müller) 187. — Kastraten 51ff., 80. — Katharina von Medici 88. — Kavatine 23. — Kayser 40, 160, 252. — Keiser 53, 56, 81, 92, 112, 113, 149. — Keller 478, 515. — Kelly 163. — Kemp 556. — Khovanchtchina (Mussorgski) 371ff. — Kienzl 528ff., 549. — Kind 315. — Kipling 478. — Kirnberger 193. — Klarinette 47. — Klassizistische Oper 97ff., 211, 270. — Kleefeld 387. — Kleist 100. — Klopstock 127, 128. — Koch 150, 152. — Koloratur 23, 38; (Caccini, Gagliano) 102; (Opéra comique) 235. — Komische Oper 37, 149. — Komponisten 41ff., — Kompositionstechnik (Wagner) 429ff.,

153. — Königin von Saba (Goldmark) 527. — Königskinder (Humperdinck) 37, **524**ff., 539. — König Thamos (Mozart) 21, 154. — Konservatorien (Palazzo dei Pisani) 509; (Pariser Konservatorium) 210. — Kontraalt 132. — Kontrabaß 47. — Kontrafagott 47. — Kontrapunktik 15, 143. — Konturmelodie 16. — Körner, Theodor 327. — Korngold 551ff. — Kostüme 61. — Kotzebue 335. — Kretzschmar 11, 19, 64, 149, 156, 211. — Kreutzer, Conradin 341. — Kreutzer, Rodolphe 37, 47, 241. — Kritiken (bei Beethoven) 216. — Kritischer Musikus (Scheibe) 40, 51. — Kuhreigen (Kienzl) 528. — Kuß (Smetana) 357.

Labilia (Spinelli) 490. — Lablache 243, 297. — Laborde 79, 126. Labyrinth (Winter) 199. — Ladislaus Sigismund, Fürst 90. — La Dori (Cesti) 30. — Lafont 243. — Laharpe 126, 127. — Lajarte 46. — Lairesse 127. — Lakme (Delibes) 244, 496. — Lalo 498. — Lamentoszenen 111. — Lampugnani 156. — Landi 90, 141, 144. — Landleben van Dycks (Kind) 315. — Lange 157, 164, 183. — Langer, Ferdinand 314. — Langhans 11. — Larrivée 122. — Lasso, Orlando 106. — Latilla 156. — Lauraguais 123. — Lavigne 297. — Leben für den Zaren (Glinka) 363. — Leblond 125. — Lecocq 268. — Leczinska 122. — Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und von der Jungfrau Fewronia (Rimsky-Korssakow) 377. — Legros 122. — Lehmann, Lilli 549. — Leichtentritt 11, 547. — Leitmotive 48f.; (Adam) 260; (d'Albert) 517; (Auber) 278; (Beethoven) 208, 219f., 225, 226; (Cherubini) 212; (Delius) 516; (Dittersdorf) 195; (Glinka) 364; (Humperdinck) 519; (Isouard) 260; (Lortzing) 48, 338f.; (Massenet) 498; (Meyerbeer) 291; (Monteverdi) 48; (Mozart) 168, 178, 193; (Opéra comique) 259f.; (Pfitzner) 526; (Rossini) 287; (Scarlatti) 48; (Schmidt) 551; (Strauß) 536, 559; (Tschaikowski) 380; (Verdi) 406, 409f.; (Wagner) 48f., 453, 454, 465ff., 476, 516, 519; (Winter) 199; (Wolf-Ferrari) 549f. — Lenau 175. — Leo 11, 19, 91, 110. — Leoncavallo 42, 68, 73, 276, 298, 485, 490, **491**, 492, 522. — Leonore (Bouilly) 214, 215. — Leopold I. 72, 91, 93. — Leopold II. 185. — Lesueur 37, 73, 272. — Letztes Abenteuer Don Juans (Graener) 549. — Lettre sur la musique française (Rousseau) 33. — Lettre sur Omphale (Grimm) 17, 27. — Leute von Seldwyla (Keller) 515. — Levasseur 243. — Levasseur, Rosalie 125, 136. — Levi, Hermann 36, 487, 488. — Leyden, Johann von 297. — Libussa (Smetana) 357. — Lichnowski, Fürstin 216. — Liebe auf dem Lande (Hiller) 151. — Liebespfeile (Boschetto-Boschetti) 59. — Liebestrank (Donizetti) 386. — Liebesverbot (Wagner) 429. — Liebhaber als Arzt (Wolff-Ferrari) 549. — Ligne, Prince de 123. — Lind 297, 298, 301. — Linda von Chamonix (Donizetti) 385, 386. — Lionardo 550. — Lira grande 47. — Lisuart und Dariolette (Hiller) 150. — Liszt 291, 307, 358, 363, 424, 487. — Literatur (Abert) 11, 114; (Adam) 239; (Addison) 84, 85; (Agricola) 24; (Algarotti) 86; (Ambros) 11, 59, 84; (Appia) 61; (d'Arienzo) 144; (Arnaud) 126; (Beethoven) 206; (Berlioz) 84, 134f., 237, 272, 299, 307; (Boieldieu) 243; (Bouilly) 241; (de Brosses) 307; (Bulthaupt) 174; (Burney) 77; (Calmus) 150; (Calsabigi) 130; (Casanova) 151, 153; (Chamberlain) 435; (Chefs d'oeuvre) 108, 548; (Cramer) 548; (Czerny) 217; (Denkmäler der Tonkunst) 149, 548; (Dent) 11, 19; (Diderot) 86, 480; (Dittersdorf) 42, 194; (Doni) 50; (Eitner) 15, 548; (Engels) 174; (Florimo) 114; (Forkel) 86; (Franck) 110; (Fürstenau) 63; (Galilei) 20; (Gervinus) 113; (Goldschmidt) 11, 47, 143, 548; (Gautier) 77; (Goncourt) 81, 122, 123; (Goethe) 40, 86, 160, 164, 194; (Gottsched) 84; (Grétry 40, 53, 56, 71, 236; (Grimm) 17, 27, 86; (Hasse) 487; (Heine) 78, 297; (Heinse) 21, 34, 51, 70, 113; (Herder) 86; (Hoffmann, E. T. A.) 182; (Jahn) 156, 166, 174, 182, 217; (Jullien) 548; (Kalbeck) 174; (Kretzschmar) 11, 19, 64, 149, 156, 211; (Kritiken) 217; (Laborde) 79; (Lajarte) 46; (Langhans) 11; (Leblond) 125; (Leichtentritt) 11, 548; (Leo) 11; (Malherbe) 548; (Manis) 279; (Marcello) 84; (Marot) 106; (Marx) 115, 134, 138; (Mattheson) 81, 104; (Maugars) 78; (Mayr) 84; (Mazzatinti) 279; (Mendelssohn) 280; (Menetrier) 39, 59; („Mercure") 145; (Milton) 143; (Mörike) 173; (Neitzel) 548; (Nietzsche) 84, 98; (Nottebohm) 207; (Österreichische Denkmäler) 60; (Pedrell) 548; (da Ponte) 163; (Pougin) 214, 238, 548; (Preibisch) 30; (Prieger) 216, 217; (Quantz) 149; (Raguenet) 33; (Rellstab) 276; (Ricci) 63; (Riemann) 30, 548; (Rodenberg) 328; (Rousseau) 33, 47, 56, 76, 86, 126, 233, 236; (Sarrazin) 148; (Scheibe) 40, 41, 51; (Schindler) 218; (Schlegel) 83, 84, 118; (Senff) 548; (Siegmeyer) 126; (Stendhal) 186, 280, 307; (Sulzer) 84; (Théaulon) 276; (Torchi) 548; (Vogel)

11; (Volbach) 47; (Voltaire) 84, 86; (Wagner) 23, 31, 42, 54, 271, 276, 306, 422, 449; (Weber) 322; (Weckerlin) 108; (Welti) 116; (Wieland) 127f. — Lobetanz (Thuille) 527. — Lobkowitz 68, 115. — Lodoiska (Cherubini) 210, 212f. — Logen 67. — Logroscino 19, 91, 145. — Lohengrin (Wagner) 30, 44, 211, 291, 306, 323, 330, 408, 425, 427, 428, 429, **431**ff., 441, 446, 447, 449, 452, 453, 454, **455**f., **464**f., 476, 477, 487. — Lombarden (Verdi) 389, 391, 392. — London 64, 66. — Lortzing 41, 48, 82, 152, 196, **332**ff., **337**ff., 421, 529. — Lotti 35, 63. — Louis XIV. 80, 91, 92, 106. — Louis XV. 80. — Lucca 297. — Lucia von Lammermoor (Donizetti) 385f., 387. — Lucinde (Wolf-Ferrari) 550. — Lucio Silla (Mozart) 154. — Lucrezia Borgia (Donizetti) 385, 386; (Hugo) 393. — Ludwig II. 70, 424. — Ludwig XV. 80, 126. — Luise (Charpentier) 500ff., 541. — Luisa Miller (Verdi) 389, 392f. — Lukian 100. — Lully 32, 33, 35, 40, 42, 44, 46, 56, 57, **75**f., 87, 92, 93, **104**ff., 118, 119, 121, 125, 126, 140, 347, 545, 556. — Lustige Schuster (Standfuß) 150, 202. — Lustige Weiber (Nicolai) 342.

Macbeth (Beethoven) 207; (Verdi) 389, 390. — Madame Butterfly (Puccini) 494ff. — Mädchen aus dem goldenen Westen (Puccini) 498. — Mädchen von Elizondo (Offenbach) 264. — Madrigaloper 15f., 88, 427. — Magnaminità d'Alessandro (Cesti) 144. — Magny 75. — Mahler 54, 218, 222, 315, 325. — Mahomet II. (Rossini) 280, 281, 282. — Maienkönigin (Gluck) 116. — Mailand 66, 490. — Maillart 71, 243, 261, 263. — Maillart (Sängerin) 71f., 136. — Mainacht (Rimsky-Korssakow) 375. — Maison à vendre (Dalayrac) 241. — Majo 91, 113, 114, 156. — „Makkabäische Mutter" 27. — Mala vita (Giordano) 491. — Malfleurai, Clotilde 238. — Malherbe 548. — Malibran 285, 298. — Malvezzi 88. — Mamsell Angot (Lecocq) 268. — Manis 279. — Mann, Thomas 553f. — Mannheim 114, 149, 157. — Manon (Massenet, Puccini) 492ff., 499. — Mansio 42. — Mapelson 65. — Mara 297. — Marais 76, 205. — Marcello 41, 84. — Markesi 280, 298. — Marazzoli 90, 143, 144. — Marchetti 387. — Marcolini 280. — Margarethe (Gounod) 348f., 350. — Maria Antonia, Prinzessin von Sachsen 41. — Marie (Hérold) 248. — Marino Falieri (Donizetti) 385. — Mario 64. — Marmontel 123, 126. — Marot 106. — Marquise de Brinvilliers (Hérold) 55. — Märsche (Beethoven) 223. — Marschner 326, **327**ff., 334, 337, 370, 462. — Martha (Flotow) 234, 253f., 258, 260, 261. — Martin 172, 179, 201. — Martin (Sänger) 244. — Martinez 64. — Martini 126. — Marx 115, 134, 138. — Mascagni 490f., 492. — Maskenball (Verdi) 248, 390, **404**ff., 408, 419. — Massé 243. — Massenet 346, 485, 492f., 498f., 533. — Maß für Maß (Shakespeare) 429. — Ma tante Aurore (Boieldieu) 77, 244. — Maeterlinck 43, 509, 541. — Mattei 55. — Mattheson 54, 81, 92, 104. — Maugars 78. — Maupin 79f. — Maurer und Schlosser (Auber) 249, 257, 259, 260, 261. — Maximilian III. 153. — Mayer 215, 216. — Mayr 30, 31, 47, 84, 92, 205, 215, 280, 298. — Mazarino 32. — Mäzenaten 62f., 68ff., 72f., 81, 89f., 153. — Mazeppa (Tschaikowski) 378, 380f. — Mazzatinti 279. — Mazzocchi 90, 143. — Medea (Cavalli) 20; (Cherubini) 210, 211. — Medici (Leoncavallo) 491. — Mefistofele (Boito) 489. — Mehul 27, 30, 47, 50, 72, 73, 74, 206, **214**ff., 236, 241, 244. — Meilhac 352. — Meistersinger (Wagner) 37, 38, 54, 149, 196, 364, 424, 425, 427, 428, 441, 442ff., 445, 446, 448, 450, 451f., 453, 454, 459, 460, 470, 473ff., 476, 478, 479, 485, 519, 520, 521, 522, 526, 531, 532, 542, 552f. — Melani 45, 144. — Melodisches 14ff., 38, 102; (Auber) 249; (Bizet) 354; (Dargomyschski) 371; (Dittersdorf) 195f.; (Gluck) 132, 137; (Lortzing) 340; (Monsigny) 259; (Mozart) 153, 155, 166ff., 176, 180., 183; (Verdi) 392, 398, 412, 413; (Wagner) 467f. — Melodrama 37, 194; (Beethoven) 226; (Benda) 37; (Fibich) 360; (Goethe, Humperdinck) 37; (Mozart) 160. — Melusine (Grillparzer) 207. — Mendelssohn 218, 280, 288, 325, 330, 340, 347. — Menetrier 39, 59. — Mengozzi 241. — Mercadante 387. — „Mercure" 145. — Mérimée 352. — Merry cobler (Coffey, Gay) 150. — Merulo 88. — Meßmer 152. — Metastasio 40, 42, 64, 72, 84, 114, 116, 117, 119, 149, 185, 186, 187, 200, 207, 288. — Meyerbeer 35, 64, 68, 74, 77, 247, 248, 277, **287**ff., 305, 306, 309, 324, 376, 391, 401, 406, 408, 419, 423, 429. — Mignon (Thomas) 349f. — Milchmädchen (Duni) 231. — Milder 215, 274. — Milton 143. — Misch 549. — Mitridate (Mozart) 154. — Molière 106, 181, 233, 346, 545, 546f., 549, 556f. — Moloch (Schillings) 527. — Mona Lisa (Schillings) 550f. — Mondonville 76, 151. — Moniglia 144. — Moniuszko 361. —

Monodie 15f., 20, 88, 90, 111; (Meyerbeer) 302. — Monsieur Choufleury (Offenbach) 265. — Monsieur et Madame Denis (Offenbach) 263. — Monsigny 42, 82, 92, 231, 236, 240, 241, 252, 259. — Monteclair 47. — Monteverdi 11, 20, 21, 22, 46, 48, **91**, 93, 102f., 119, 142, 503, 548. — Moreau 80. — Mörike 173. — Morlacchi 34. — Moses in Ägypten (Rossini) 281, 284, 286, 299, 513. — Motteville, Madame de 36. — Mottl 308, 487, 488. — Mozart, Konstanze 155, 159. — Mozart, Wolfgang Amadee 11, 21, 22, 30, 34, 35, 38, 40, 42, 44, 47, 48, 49, 54, 61, 74, 84, 86, 93, 114, 143ff., 146, 149, 150, **152**ff., 194, 195, 199, 200f., 202, 207, 215, 225, 228, 238, 266, 280, 286. 312, 314, 321, 324, 326, 334, 336, 338, 340, 371, 388, 407, 419, 423, 465, 469, 479, 505, 508, 510, 522, 539, 540, 541, 542, 545. — Mozart und Salieri (Rimsky-Korssakow) 375. — Mrazek 547. — Müller 149. — Müller, Wenzel 187, 196. — Murat 281. — Murger 492, 501. — Musäus 248. — Musica, della antica e della moderna (Galilei) 20. — Musikalisches 14ff., 144; (Adam) 252, 258; (Auber) 251; (Bizet) 351, 352; (Busoni) 512f.; (Cherubini) 212; (Cimarosa) 202; (Debussy) 503; (Gay) 148; (Giordano) 491f.; (Händel) 13, 113; (Martin) 201; (Meyerbeer) 292, 294f.; (Mozart) 162, 167ff.; (Opéra comique) 235; (Pergolesi) 145; (Rossini) 203f.; (Rousseau) 233; (Spontini) 272; (Verdi) 417; (Wagner) 461ff.; (Weber) 323; (Weigl) 198; (Winter) 199. — Musik (antike) 97f.; (asiatische) 346; (horizontale) 16; (magyarische) 346; (polyphone) 111f., 116; (russische) 346; (slawische) 346; (spanische) 346; (tschechische) 357ff., 369; (vertikale) 16. — Musikzeitung 150. — Musset 262, 351. — Mussorgski 371ff., 403. — Muzio Scaevola (Bononcini, Händel, Mattei) 55. — Mystères d'Isis 74 s. Zauberflöte.

Nabucco (Verdi) 389, 391. — Nachtigall (Stravinsky) 551. — Nachtlager von Granada (Kreutzer) 341. — Nachtwadlerin (Bellini) 384. — Napoleon I. 73, 171, 203, 210, 272, 273. — Napoleon III. 424. — Nationale Opern 345ff. — Neapeler Oper 11, 19, 91, 110f., 114, 155, 490. — Neefe 194. — Neffen (Rameau) 86. — Neige (Auber) 244. — Neitzel 548. — Neßler 344. — Neuer Gutsherr (Boieldieu) 246. — Neufchateau 124. — Neugierigen Frauen (Wolf-Farrari) 504ff., 509ff., 550. — Nibelungen (Hebbel) 438. — Niccolo s. Isouard. — Nicolai 35, 42, 342, 389, 416. — Niemann 549. — Nietzsche 84, 98, 424, 446, 448. — Nina (Dalayrac) 31. — Ninette à la cour (Favart) 151. — Niobe (Müller) 149. — Noblet 75, 278. — Nordstern (Meyerbeer) 303. — Norma (Bellini) 54, 384f., 389. — Notre Dame (Schmidt) 551. — Nottebohm 207. — Nourrit 243, 277, 297, 298. — Noverre 37, 114, 157. — Nozze di Figaro s. Figaros Hochzeit. — Nuitter 92. — Numa Pompilio (Hasse) 200. — Nr. 66 (Offenbach) 263. — Nuove musiche (Caccini) 89. — Nurmahal (Spontini) 275.

Oberleithner 549. — Oberon (Weber) 55, 74, 313, 315, 324ff., 343. — Oberst Chabert (Waltershausen) 547. — Oberto (Verdi) 388, 391. — Oboe 47. — Oca del Cairo (Mozart) 163f. — Oedipe de Colone (Sacchini) 76, 114f. — Ödipus (Voltaire) 86. — Offenbach 231, 234, 235, 242, 244, 261, **262**ff., 347, 406. — Oie de Caire (Mozart) 164. — Olimpiade (Jomelli) 113, 114; (Pergolesi) 145. — Olympia (Spontini) 273, 276, 277. — Ombraszenen 111. — Oper (Geschichte) 11f., 14ff., 18f., 20, 22, 23, 32, 51, 88ff., 143, 147, 194, 215f., 231ff., 270f., 362, 425f., 490; (Theorie) 82ff.; s. auch Literatur; (Wesen) 9ff., 13ff., 62f. — Opéra comique 35, 48, 92, 145, 229ff., 270, 312, 346, 363, 429. — Operette 232, 244, 253, 528. — Opernlexikon (Riemann) 30. — Opernprobe (Lortzing) 334. — Oper und Drama (Wagner) 23, 449. — Ophikleide 299. — Opitz 42. — Oratoriumoper 89, 104, 112, 142. — Orchester 16, 20f., **43**ff., 112, **298**ff.; (d'Albert) 551; (Bayreuth) 456; (Beethoven) 208, 219ff., 225; (Berlioz) 299, 308, 309f., 506, 534; (Blech) 549; (Busoni) 512f.; (Carlo) 48; (Cherubini) 211f., 214; (Cimarosa) 202; (Dittersdorf) 195f.; (Gluck) 45, 47, 132, 134, 135f., 137, 139, 142, 222, 299; (Grétry) 47; (d'Herbain) 47; (Hérold) 256; (Holzbauer) 149; (Humperdinck) 45, 529; (Jomelli) 114; (Komische Oper) 255f.; (Kreutzer) 47; (Leoncavallo) 298; (Lortzing) 340; (Lully) 46; (Marschner) 331; (Mayr) 47, 298; (Mehul) 47, 215; (Melani) 45; (Meyerbeer) **299**f., 309; (Monteclair) 47; (Monteverdi) 20, 46, 101f., 103f.; (Mozart) 155, 158, 161f., 168ff., 176, 180, 183, 189, 193, 299; (Paris) 46ff.; (Peri) 47; (Rameau) 108; (Rossini) 202f., 299; (Rousseau) 256; (Scarlatti) 46; (Schreker) 552; (Schweitzer) 149; (Spontini)

249, 276, 299; (Stravinsky) 551; (Strauß) 48, 298f., 534ff., 538ff.; (Verdi) 392, 406, 409, 411, 417; (Wagner) 44, **452**ff.; (Weber) 316f., 323f.; (Wolf-Ferrari) 506. — Orest (Gluck) 45. — Orontea (Cesti, Cirillo) 145. — Orpheus 59; (Bertoni) 136; (Caccini) 142; (Gluck) 21, 35, 51, 56, 74, 86, 100, 108, 116f., 118, 120, 122, 129, 130ff., 133, 138, 141f., 262, 266; (Landi) 90, 141f.; (Monteverdi) 46, 91, **102**ff., 142, 262, 503; (Offenbach) 262, 264f.; (Peri) 142, 262; (Rossi) 91, 144. — Österreichische Denkmäler 60, 149. — Othello (Rossini) 282, **283**f., 413; (Verdi) 390, 413ff. — Othelloballett (Vigano) 284. — Ottavia (Keiser) 112. — Otto (Händel) 112. — Ouvertüre 44; (Beethoven) 215, 217, 218, 219ff., 225; (Cherubini) 211ff.; (Gluck) 44, 130, 133, 136, 137, 138, 141; (Grétry) 254; (Hérold) 237; (Isouard) 254; (Komische Oper) 254f.; (Lully) 44; (Mehul) 214; (Mendelssohn) 325; (Mozart) 161, 164, 167, 173, 180f., 183, 189, 193f.; (Rameau) 44; (Rossini) 286; (Scarlatti) 44; (Tschaikowski) 380; (Verdi) 400, 403; (Wagner) 452f.; (Weber) 315, 321, 326.

Pacchiarotti 280. — Paccini 280. — Pacini 387. — Padilla 298. — Paer 30, 55, 68, 92, **201**f., 216, 280. — Paesiello 73, 84, 91, 114, 186, 202, **203**, 206, 280, 362. — Palazzo Barberini 90. — Palestrina (Pfitzner) 552f. — Pallavacino 23. — Pantomime 36f.; (Adam) 37, 252; (Berlioz) 310; (Gluck) 134; (Noverre) 37; (Rousseau) 233; (Wagner) 37. — Parallèle des Italiens et des Français (Raguenet) 33. — Paride (Bontempi) 18, 41. — Paris 37, 46, 61, 64, 73, 76, 116, 117, 121, 132, 133, 145, 174, 231, 500. — Pariser Oper 39, 106, 121 ff.; s. auch französische Oper. — Paris und Helena (Gluck) 117, 118, 120, 134, **136**. — Pariser Leben (Offenbach) 265, 267. — Parlando 145, 200. — Parodie 195; (Favart) 232; (Fioravanti) 201; (Lortzing) 339; (Mehul) 214; (Paer) 201. — Parsifal (Wagner) 45, 58, 424, 427, 428, 444, 448, 450, 452, 453, 454, 460f., 463, 465, 476f. — Pasta 280, 283, 297, 298, 384. — Pauke 47. — Pecour 75. — Pedrell 548. — Pelissier 75, 281. — Pelleas und Melisande (Debussy) 25, 503. — Pelops-Trilogie (Fibich) 360. — Pepusch 148. — Pergin 117. — Pergolesi 17, 91, 92, **145**f., 156, 547. — Peri 42, 47, 51, 55, 88, 89, 90, 91, 102, 142. — Perlenfischer (Bizet) 351. — Perrin 39, 42, 92, 106. — Persiani 297. — Persuis 73. — Pest in Florenz (Halevy) 306. — Petersburg 203, 362. — Petersjahrbuch 19, 64, 156, 211. — Petite Maison (Spontini) 272. — Petit prophète de Boemischbroda (Grimm) 85. — Petits riens (Noverre) 157. — Petrella 387. — Pfeifertag (Schillings) 527. — Pfitzner 336, **526**ff., 552f. — Philémon und Baucis (Gounod) 347. — Philidor 56, 92, 108, 111, 232. — Philipp V. 80. — Phrosine und Melidor (Mehul) 72. — Piave 397, 399. — Piccini 19, 32, 71, 86, 91, 92, 113, 114, 115, 126f., 129, 146, 155, 156, 271. — Piquedame (Tschaikowski) 378, 379, 380, 381. — Pietra del paragone (Rossini) 280. — Pirata (Bellini) 384. — Piva s. Steffani. — Planer 424. — Planquette 268. — Platée (Rameau) 44. — „Polly" 148. — Polnische Oper 361, 364. — Polnischer Jude (Karl Weis) 527. — Pomo d'oro (Cesti) 59, 60. — Pomone (Cambert) 92. — Pompadour 122. — Ponchard 243, 244. — Ponchielli 387, 490. — Da Ponte 42, 163, 169, 172, 173, 174, 176, 181, 182, 183. — Poppea (Monteverdi) 104. — Porpora 35, 41, 66, 91. — Portugal, M. A. 201. — Portugiesischer Gasthof (Cherubini) 210, 212. — Posaune (Gluck) 47; (Mozart) 172; (Wagner) 457. — Postillon von Lonjumeau (Adam) 234, 242, 244, 252, 255, 259, 260, 261. — Pougin 214, 238, 548. — Poussin 142. — Prag 172f. — Präger 322. — Pré aux clercs (Hérold) 255; s. auch Schreiberwiese. — Preciosa (Weber) 314. — Preibisch 30. — Prévost 492. — Prieger 216, 217, 218. — Procope (Bizet) 351. — Produktivität 56, 239f.; (Adam) 251; (Cavalli) 91; (Dalayrac) 241; (Donizetti) 56, 385; (Gluck) 56; (Grétry) 241; (Hasse) 56; (Offenbach) 262; (Paesiello) 203; (Portugal) 201; (Rossini) 56, 282; (Sacchini) 56; (Scarlatti) 56. — Prophet (Meyerbeer) 299, **300**ff., 305. — Proserpina (Goethe) 37; (Paesiello) 73. — Provenzale 145. — Publikum 66ff.; s. auch Gesellschaftliches. — Puccini 42, 49, 485, 490, 491, 492ff., 499, 502, 516, 517. — Purcell 53, 92, 147. — Puritaner (Bellini) 384. — Puschkin 368, 370, 372, 378, 379. — Pygmalion (Rousseau) 37.

Quantz 149. — Quinault 40, 42, 133, 138.

Raaff 157. — Racine 76, 100, 117, 121, 137, 186, 233. — Raguenet 33, 51, 71. — Rameau 26, 44, 47, 55, 57, 64, 86, 92, **107**f., 110, 116, 118, 119, 125, 138, 236. — Ramm 157. — Rappelkopf (Blech)

549. — Räuber (Verdi) 389. — Raupach 335. — Rauchfangkehrer (Salieri) 35. — Rebel 55. — Regie 57ff. — Regimentstochter (Donizetti) 386f. — Regimentszauberer (Offenbach) 263. — Regina (Lortzing) 334, 337, 338, 339. — Regnault 244. — Reicha 242. — Reichardt 42, 158, 194. — Reim 39f.; (Mozart) 40; (Wagner) 447ff. — Reise um die Welt (Cimarosa) 202. — Reißiger 344. — Rellstab 276. — Repertoire 66. — Représentations en musique (Menetrier) 39. — Reyer 346, 352. — Revolutionshochzeit (d'Albert) 549. — Rezitativ 18, 22, 23, 102; (Beethoven) 224, 226; (Cherubini) 37; (Dittersdorf) 195; (Gluck) 141, 142; (Jomelli) 22; (Kreutzer) 37; (Lesueur) 37; (Mehul) 215; (Mozart) 55, 189; (Rousseau) 233; (Schweitzer) 149. — Rezitative parlando 110, 143. — Rezitativische Oper 59. — Reznicek 347, 528, 551. — Rheingold (Wagner) 74, 425, 438ff., 452, 456, 467, 478. — Rhythmisches 19f., 39, 102, 106; (Adam) 252; (Berlioz) 311; (Bizet) 354; (Dittersdorf) 195; (Erkel) 356; (Gluck) 39; (Lully) 140; (Meyerbeer) 296, 302; (Mozart) 195; (Mussorgski) 374; (Offenbach) 266f.; (Opéra comique) 235; (Rossini) 205, 283; (Smetana) 360; (Verdi) 413; (Wagner) 461, 465. — Ricci 63, 387. — Richard Löwenherz (Grétry) 245, 257, 258, 260, 381. — Ricordi 388. — Rienzi (Wagner) 53, 276, 423, 425, 428, 429, 447, 452, 461. — Riemann 30, 548. — Rietz 344. — Righini 113, 163, 174. — Rigoletto (Verdi) 18, 389, 392, **393**ff., 397, 417, 419. — Rimsky-Korssakow 370, 372, 374, **375**ff., 378. — Ring des Nibelungen (Wagner) 57, 424, 425f., 428, 433ff., 446, 447f., 449, 450f., 452f., 454, 456, 465ff., 477, 538. — Ring des Polykrates (Korngold) 551. — Rinuccini 42, 88, 89, 90, 91, 142. — Ritorno d'Ulisse (Monteverdi) 91. — Ritter, Alexander 488. — Ritter 157. — Robert der Teufel (Meyerbeer) 277, 290ff., 293, 300, 305. — Robin des Bois 320; s. auch Freischütz. — Rochlitz 218. — Rochois 79. — Röckel 216. — Rodenberg 328. — Roger 297. — Rogneda (Serow) 369f. — Roland (Gluck) 126; (Piccini) 115, 156. — Rolandsknappen (Lortzing) 334, 339. — Roland von Berlin (Leoncavallo) 73, 491, 522. — Rolland 41. — Roller 61, 188. — Rom 90. — Romantische Oper 90, 211, 312ff. — Romantische, Die (Rostand) 25. — Romanze 235; (Opéra comique) 260; (Schubert) 197. — Romberg 217. — Romeo und Julia (Bellini) 384; (Gounod) 347. — Romeo und Julia auf dem Dorfe (Delius) 515ff. — Römische Oper 11, 48, 90, 104. — Rondo 23; (Opéra comique) 235; (Paer) 202; (Piccini) 19, 146. — Rosenkavalier (Strauß) 25, 51, 204, 510, 539ff., 545. — Rosen, Baron von 363. — Rose vom Liebesgarten (Pfitzner) 527. — Rosmer 524f. — Rospigliosi 90, 143, 144. — Rossi (Luigi) 91, 144. — Rossi (Michelangelo) 90. — Rossini 23, 35, 55, 56, 64, 82, 84, 186, 201, **203**ff., 237f., 248, 249, 266, 271, 277, **278**ff., 283, 284, 287, 288, 293, 299, 302, 305, 307, 321, 325, 333, 351, 383, 385, 390, 391, 402, 407, 413, 419, 423, 479, 508, 513. — Rossini, Girolamo 51. — Rostand 25. — Rotes Käppchen (Dittersdorf) 196. — Rotkäppchen (Boieldieu) 246, 261, 314. — Roullet 42, 117, 121, 125, 137. — Rousseau 16, 17, 33, 37, 41, 44, 47, 56, 58, 76, 84, 85f., 92, 123, 126, 152, 231, 233, 236f., 256, 307, 480. — Rübezahl (Sommer) 522. — Rubini, 64, 297, 298. — Rubinstein 382. — Ruggiero 90. — Rustan und Ludmilla (Glinka) 363, 368ff. — Russakla (Dargomyschski) 370. — Russische Oper 36, 361ff.

Sacchini 49, 53, 56, 76, 91, 108, 113, 114, 186, 202, 307. — Sacrati 145. — Sadko (Rimsky-Korssakow) 376. — Saggio sopra l'opera in musica (Algarotti) 86. — St. Aubin 244. — St. Huberti 136. — Saint-Saëns 346, 369, 499f. — Salieri 35, 113, 156, 163, 164, 173, 288. — Sallé 75. — Salome (Strauß) 16, 25, 27, 41, 45, 48, 510, 516, 533ff., 539, 542, 545, 559. — Samara 490. — Sammelband der J. M. G. 30, 84. — Samson (Rameau) 55. — Samson und Dalila (Saint-Saëns) 499. — San Alessio (Landi) 90, 144. — Sand, George 520. — Sänger 50ff., 53ff., 64, 113f., **243**f., 280, 297ff. — Sappho (Gounod) 346. — Sarazenin (Wagner) 426. — Sardanapal 65, 72. — Sarrazin 148. — Sarti 156, 163, 179, 186, 200. — Sbarra 60. — Scarlatti 19, 23, 44, 46, 48, 51, 56, 91, 110, 145. — Schachtner 152, 160. — Schaljapine 404. — Schatz 70. — Schauspieldirektor (Mozart) 164. — Scheibe 40, 41, 51, 149. — Scheidemantel 181. — Schenk 196. — Schiavo della sua moglie (Provenzale) 145. — Schiebeler 150. — Schiedermair 84. — Schikaneder 42, 164, 187ff., 194. — Schiller 287, 393, 403, 480. — Schillings 516, 529f., 550f. — Schindler 218. — Schinkel 188, 274, 315, 320. — Schirmer, David 42. — Schlacht von Legnano (Verdi) 389, 391. — Schlag-

instrumente 47, 299; (bei Berlioz) 309. — Schlegel 83, 84, 118f. — Schmidt 551. — Schmuck der Madonna (Wolf-Ferrari) 509ff., 550. — Schnee (Auber) 249; s. auch Neige. — Schneeflöckchen (Rimsky-Korssakow) 375. — Schneider 164. — Schneider von Schönau (Brandt-Buys) 549. — Schnitzler 541. — Schola cantorum 503. — Schöne Helena (Offenbach) 232, 264. — Schönemann 150. — Schopenhauer 434, 441. — Schreiberwiese (Hérold) 242, 248, 252, 256, 257, 294. — Schreker 551ff. — Schröder-Devrient 53, 93, 276, 426. — Schubert 36, 197f., 204, 224, 321, 338, 398, 523. — Schumann 198, 214, 344, 362, 404. — Schürmann 149. — Schütz 42, 149. — Schwarzer Domino (Auber) 251, 261. — Schweitzer 130, 149. — Schweizerfamilie (Weigl) 34, 198. — Schwerterweihe (Meyerbeer) 309. — Schwestern von Prag (Müller) 196. — Scott 246, 329, 386. — Scotti 403. — Scriabine 371. — Scribe 42, 246, 252, 277, 288, 293, 300, 305, 306, 336, 402. — Scrittura 64. — Scuola dei gelosi (Salieri) 163. — Sedaine 42, 123, 150, 231. — Seelewig (Harsdörfer und Staden) 23. — Sekkorezitativ 22, 541; (Mazzocchi und Marazzoli) 143; (Rossini) 413. — Sembrich 383. — Semiramis (Gluck) 116; (Rossini) 282. — Senesino 66, 80. — Senff 548. — Serapionsbrüder (Hoffmann) 511. — Serow 369f. — Serpent 47. — Serse (Cavalli) 35, 91. — Serva padrone (Pergolesi) 17, 92, **145**, 151, 231. — Sevigné 186. — Seyfried 216. — Shakespeare 76, 181, 283, 307, 308, 325, 348, 350, 416, 423, 429. — Shaw 175, 422. — Siège de Corinthe s. Mahomet II. — Sieger (Wagner) 428. — Siegfried (Wagner) 30, 295, 425, 440f., 453, 454, 467, 469f., 476. — Siegfrieds Tod (Wagner) 425, 433ff. — Siegmeyer 126. — Si j'étais roi (Adam) 251. — Silieri 35. — Silvana (Weber) 313. — Simone Boccanegra (Verdi) 390, 403. — Simrock 548. — Sinfonia da camera (Wolf-Ferrari) 506. — Singspiel 23, 38, **147**ff., 152, 159, 194, **231**ff. — Sirene (Auber) 259, 260. — Sizilianische Vesper (Verdi) 390, 402f. — Smetana 357, 505. — Solo 18, 20. — Soloinstrumente 46. — Sommer, Hans 522, 527. — Sommernachtstraum (Mendelssohn) 325. — Sonnleithner 216. — Sontag 314, 321. — Sonzogno 490. — Sophie Charlotte 81. — Sophokles 100. — Sorcier (Philidor) 56. — Sordinentrompeten 47. — Sourdéac 92. — Spectacles coupés 31. — Spinelli 490. — Spohr 152, 320, **326**f., 334. — Spontini 31, 34, 244, **270**ff., 279, 287, 288, 293, 303, 306, 307, 320, 429. — Sposo deluso (Mozart) 164. — Sprache 25, 32ff.; (Duni, Gluck, Händel, Lully, Meyerbeer) 35; (Mozart) 34, 35; (Nicolai) 35; (Piccini) 146; (Rossini, Salieri) 35; (Vinci) 145. — Stabat mater (Rossini) 282. — Stabreim (bei Wagner) 447f. — Staden 21, 23. — Stampiglia 42. — Standfuß 150. — Steffani 35, 81. — Steinerne Gast 174f.; (Dargomyschski) **370**; siehe auch Don Juan. — Stendhal 170, 186, 202, 280ff., 284, 307. — Stephanie 160, 164, 195. — Stier von Olivera (d'Albert) 549. — Stiffelio (Verdi) 389, 390. — Stil 19ff., 485ff. — Stilo concitato 20. — Stilo rappresentativo 22, 89. — Stimmliches 49, 50f. — Stoffe **25**ff., 42f., 60, **98**ff., 113f., 119, 129, 143ff., 146, 151, 174f., 196, 199, 200ff.; (Adam) 252f.; (d'Albert) 549; (Auber) 248ff., 259, 277f.; (Beethoven) 30; (Bizet) 351f., 353; (Blech) 530, 549; (Boieldieu) 245f.; (Boito) 489; (Borodin) 374; (Boschetto-Boschetti) 59; (Busoni) 517; (Cesti) 30; (Charpentier) 500f.; (Cherubini) 211f.; (Cimarosa) 202f.; (Cornelius) 487; (Dargomyschski) 370; (Debussy) 503; (Delius) 515; (Dittersdorf) 194f.; (Donizetti) 386f.; (Favart) 150; (Flotow) 81, 253f.; (Gay) 147; (Glinka) 363f., 368; (Gounod) 347, 348; (Gluck) 129; (Grétry) 245; (Halevy) 305; (Händel) 427; (Hérold) 248; (Humperdinck) 521f., 524f.; (Isouard) 247; (Kienzl) 529; (Kreutzer) 342; (Landi) 90; (Lortzing) 335, 337; (Lully) 106; (Marschner) 328, 329, 330f.; (Massenet) 498f.; (Mehul) 214; (Meyerbeer) 290, 293f., 300f., 303f.; (Mozart) 152, 154, 157, 160, 176ff., 181f., 187f.; (Müller) 196; (Mussorgski) 372; (Offenbach) 263; (Opéra comique) 232ff., 240; (Paer) 201f.; (Pergolesi) 145f.; (Pfitzner) 552; (Piccini) 146; (Puccini) 492, 497; (Rimsky-Korssakow) 376; (Rossini) 204; (Rousseau) 233; (Schillings) 550; (Schmidt) 551; (Schreker) 554; (Schubert) 197; (Schumann) 344; (Smetana) 357; (Spohr) 326; (Spontini) 272, 273; (Strauß) 533, 540f., 545, 554f.; (Tschaikowski) 378, 379; (Vecchi) 15f.; (Verdi) 389, 390, 393f., 397, 404f., 408, 416; (Vinci) 145; (Wagner) 426f., 429ff.; (Weber) 314f., 321f.; (Weigl) 198; (Wolf-Ferrari), 509. — Stoltz 297. — Stolzing 554. — Storace 171. — Stradella 38, 81, 200. — Stradella (Flotow) 81, 254, 255, 258, 259, 261. — Straniera (Bellini) 384. — Straus 528. —

Strauß, Richard 27, 31, 41, 43, 46, 48, 49, 57, 64, 141, 298, 485, 488, 503, 513, 516, 520, **533**ff., 556f. — Stravinsky 551. — Streichmusik 46, 47. — Strepponi 389. — Striche 54, 74; (Strauß) 545, s. auch Bearbeitungen. — Stumme von Portici (Auber) 31, 72, 248, 249, 250, 277, 290, 300, 314. — Stuttgart 114. — Suard 126. — Subskribenten 66. — Sulzer 84. — Suppé 268. — Swift 147.

Taglioni 252. — Tamburini 297. — Tancia (Melani, Moniglia) 45, 144. — Tankred (Bertoni) 122; (Campra) 318; (Monteverdi) 91; (Rossini) 282, 283. — Tannhäuser (Wagner) 19, 35, 77, 224, 284, 423, 424, 425, 427, 428, 430f., 432, 444, 447, 452, 453, 455, 462f., 465, 476, 478, 526. — Tantiemen 64, 67. — Tänze (Auber) 250, 251; (Gay) 148; (Gluck) 142; (Mozart) 167, 168, 178f.; (Opéra comique) 230, 232, 235, 260f.; (Polnische Oper) 364; (Rameau) 108; (Schubert) 197; (Tschaikowski) 380. — Taugenichts (Eichendorff) 553. — Teibler 507. — Telemaco (Gluck) 117, 138, 139 ;(Mayr) 31. — Telemann 63, 92. — Tell (Rossini) 277, 278f., 280, 282, 284, 285ff., 290. — Templer und Jüdin (Marschner) 30, 329f. — Tenaglia 23. — Teofili 39. — Teufel ist los (Coffey und Gay) 150, 187. — Terenz 100. — Tesi 80. — Testament (Kienzl) 549. — Tetis (Cavalli) 20, 28, 30, 44. — Teufels Anteil (Auber) 251, 258. — Texte 24, 30, 31, 40ff., 114; (Holzbauer) 149; (Mozart) 181ff.; s. auch Stoffe. — Textbücher 70. — Theater (Berliner Opernhaus) 34, 65, 72, 188, 274; (Bouffes Parisiennes) 262; (Comédie italienne) 71, 145, 231; (Covent Garden) 64, 65, 66; (Dresdener Theater) 34, 44, 63, 70, 313; (Drury Lane) 64, 324; (Fenicetheater) 282; (Hamburger bürgerliche Oper) 63, 92; (Hamburger Oper) 27, 31, 66, 85; (Italienisches Theater, Paris) 297, 298. — (Komische Oper, Berlin) 57, 61; (Königstädtisches Theater, Berlin) 321; (Leopoldstädter Theater) 196; (Metropolitan) 65; (Palazzo Barberini, Rom) 90; (Pariser Große Oper) 65, 72, 78, 117, 297; (Pariser Komische Oper) 244; (San Carlo) 71, 78, 280, 307; (San Cassiano, Venedig) 64, 70. — (San Giovanni e Paolo, Venedig) 70; (San Mosé, Venedig) 70, 281; (Scala) 71, 297, 307, 389; (Theatro del Fondo, Neapel) 92; (Theater an der Wieden) 187; (Théâtre des Arts) 123f.; (Théâtre Feydeau) 38, 210, 231; (Théâtre Français) 262; (Théâtre National) 240. — Threatralische Abenteuer (Cimarosa) 164. — Théaulon 276. — Theseus (Lully) 75f., 107. — Thevenard 75. — Thoineau 92. — Thomas 271, 346, 349, 351. — Thuille 527. — Thusnelda (Scheibe) 149. — Tieck 511. — Tiefland (d'Albert) 517. — Till Eulenspiegel (Strauß) 543. — Titiens 64. — Titon et Aurore (Mondonville) 151. — Titus (Mozart) 42, 74, 186; s. Clemenza di Tito. — Todi 297. — Tolstoi 362. — Torchi 548. — Toreador (Adam) 251, 258. — Tosca (Puccini) 494. — Tosi 24. — Tote Augen (d'Albert) 549. — Traetta 91, 92, 113, 114, 117, 156, 200, 201. — Tragaldabas (d'Albert) 518. — Traum des Scipio (Mozart) 154. — Traum ein Leben (Mrazek) 547. — Traviata (Verdi) 389, 392, 393, 397, **398**ff., 403, 404, 419, 492. — Treitschke 218. — Tremolo 20. — Tremolo appogiato (Gluck) 135. — Trésor supposé (Mehul) 215. — Tribut von Zamora (Gounod) 347. — Triomphe de Trajane (Lesueur u. Persuis) 73. — Trionfo dell' onore (Scarlatti) 51, 145. — Tristan und Isolde (Wagner) 53, 98, 226, 360, 424, 425, 427, 428, 431, 441f., 443, 444, 445, 446, 448, 450, 451, 453, 454, 457, 458f., 463, 465, 470ff., 473, 475, 476, 478, 493, 520, 521, 526. — Trojaner (Berlioz) 307, 310, 311. — Trommel (bei Rossini) 299. — Trompeten 47. — Troqueurs (d'Auvergne) 231. — Troubadour (Verdi) 35, 389, **397**f. — Tschaikowski 375, 377ff. — Tschaikowski, Modeste 379. — Tube (bei Wagner) 456f. — Turandot (Busoni) 551. — Turcaret 124. — Turgenjew 362. — Türke in Italien (Rossini) 282.

Übersetzungen 35f., 150; (Mozart) 156, 174, 176; (Spontini) 274; (Strauß) 41; (Wolf-Ferrari) 513. — Umlauff 34, 159. — Undine (E. T. A. Hoffmann) 336; (Lortzing) 334, 336, 338, 340, 341, 429. — Ungarische Oper 356f. — Unhold Ohneseele (Rimsky-Korssakow) 376. — Unterbrochenes Opferfest (Winter) 199. — Urlaub nach dem Zapfenstreich (Offenbach) 264. — Uthal (Mehul) 47.

Vailly, de 307. — Vampyr (Marschner) 30, 328f. — Varesco 157, 163. — Vecchi 15f., 143. — Veglie di Siena (Vecchi) 143. — Velluti 280. — Venedig 23, 64, 70, 88. — Venezianische Oper 11, 38, 91, 106. — Ventignano, Herzog von 281. — Ventilbläser (bei Wagner) 458. — Verdi 21,

42, 44, 64, 74, 93, 193, 205, 248, 252, 283, 302, 342, 356, 383ff., 386, **387**ff., 421, 423, 476, 489, 505, 541. — Verga 490. — Vergil 142, 307. — Verkaufte Braut (Smetana) 18, 195, 198, 357, 358ff. — Verlobung bei der Laterne (Offenbach) 263. — Verlorene Liebesmühe (Shakespeare) 181. — Véron 78. — Vers 39f.; (Cavalli) 39; (Gluck) 39, 40, 119; (Goethe) 40; (Mozart) 40; (Perrin) 39; (Wagner) 427ff. — Versiegelt (Leo Blech) 530. — Versi sciolti 39. — Vestalin (Spontini) 31, 244, **272**, 273, 276. — Vestris 122. — Viardot 132, 136, 174, 298. — Viel Lärm um Nichts (Shakespeare) 308. — Vier Grobiane (Wolf-Ferrari) 509. — Vigano 284. — Villeneuve 183. — Vinci 19, 91, 110, 145. — Violanta (Korngold) 551 f. — Vionville 71. — Vittori 90. — Vogel, Emil 11. — Vogel, Johann Chr. 194. — Vogler 288. — Voisenan 151. — Volbach 47. — Voltaire 40, 84, 86, 87, 123, 127, 480.

Wachtel 252. — Waffenschmied (Lortzing) 334, 336, 338, 339, 341. — Wagner, Adolf 34. — Wagner, Cosima 520ff. — Wagner, Richard 11, 17, 23, 30, 31, 34, 41, 42, 43, 46, 48, 49, 53, 54f., 56, 58, 61, 74, 82, 84, 86, 87, 93, 98, 108, 136ff., 206, 211, 212, 238, 241, 249, 252, 260, 271, 273, 276, 277, 288, 306, 311, 313, 322, 323, 326, 328, 330, 331, 337, 347, 351, 352, 362, 369, 370, 376, 380, 398, 408, 419, **421**ff., 485, 486, 487, 488, 489, 490, 500, 504, 510, 513, 515, 519, 520, 521, 522, 527, 531, 532, 533, 535, 542, 549f., 554f. — Wagner, Siegfried 527. — Walküre (Wagner) 360, 425, 440, 450, 453, 454, 469. — Walser 61. — Waltershausen 547. — Wasserträger (Cherubini) 210, 211, 212, **213**f., 214, 241. — Weber, Aloysia 157, 159, 164. — Weber, Carl Maria v. 34, 42, 48, 55, 82, 150, 211, 238, 275, **312**ff., 326, 331, 332, 338, 343, 347, 423, 464, 469. — Weber, Josepha 54, 159. — Weber, Konstanze s. Mozart, Konstanze. — Weber, Sophie 159. — Weckerlin 108. — Weigl 34, 35, 198. — Weingartner 549. — Weis 527. — Weiskern 152. — Weiße 150, 151. — Weiße Dame (Boieldieu) 235, 237, 246, 252, 257, 260, 261. — Welti 116. — Wem die Krone? (Ritter) 488. — Wendling, Dorothea 157. — Werff 127. — Werstowski 363. — Werther (Massenet) 498f. — Wesendonck, Mathilde 424. — Wieland 100, **127**ff., 187, 325. — Wieland der Schmied (Wagner) 428. — Wien 64, 65, 72, 74, 116, 149, 152, 154, 159, 160, 163, 172, 173, 181, 187, 188, 206, 210, 268, 319, 522. — Wilde 27, 533, 540. — Wilder 164. — Wildschütz (Lortzing) 334, 336, 339ff. — Die Willis (Puccini) 490. — Winter 199, 324. — Wohlbrück 329, 330, 334. — Wolf, Hugo 36, 489. — Wolff 314. — Wolf-Ferrari 485, **504**ff., 509, 549. — Wolzogen, Ernst von 539. — Wolzogen, Hans v. 524. — Wortton 38ff. — Wüllner 325.

Xerxes (Händel) 113; s. auch Serse.

Zaide (Mozart) 160. — Zampa (Hérold) 237, 242, **248**, 260, 261. — Zapfenstreich (Offenbach) 263. — Zarenbraut (Rimsky-Korssakow) 376. — Zar und Zimmermann (Lortzing) 334, 336, 337, 338, 340, 341. — Zauberflöte (Mozart) 34, 42, 54, 74, 149, 154, 164, **187**ff., 196, 206, 379, 522, 559. — Zaubergeige (Offenbach) 263. — Zaza (Leoncavallo) 491. — Zelmira (Rossini) 282. — Zelter 320, 321. — Zemlinsky 551. — Zenger 215. — Zeno 42. — Zingara (da Capua) 92. — Zingarelli 186. — Zite'n galera (Vinci) 145. — Zoroaster (Rameau) 44, 55, **107**f. — Zumsteeg 194. — Zusammenarbeiten 41ff., 55f., 116, 236ff., 242.

FL 25-7-66

May 30

ML
1700
B5
1923

Bie, Oskar
Die Oper [10. Aufl.)

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 04 21 01 007 2